

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES CENDRES DU LIVRE BRÛLÉ :
DESTRUCTION ET RECRÉATION
DU TEXTE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
AMÉLIE PAQUET

JUILLET 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCEMENTS

Cette recherche n'aurait pu être menée à terme sans l'apport et le soutien de précieux alliés envers qui je tiens à exprimer ici ma reconnaissance. J'aimerais tout d'abord remercier mon directeur de recherche, Bertrand Gervais, pour sa confiance et sa générosité sans égales. Il n'est pas souvent donné de côtoyer un intellectuel aussi stimulant, autant par l'ampleur de ses projets que par la rigueur de sa réflexion théorique.

Je souhaite également témoigner toute ma gratitude à l'égard de Julie Boulanger, mon être vital et impitoyable lectrice, ainsi qu'à l'égard de mes parents, pour leur appui indéfectible et pour m'avoir inculqué le goût des études et la curiosité intellectuelle.

Je profite de l'occasion pour remercier Michel Lisse, qui m'a accueillie lors de mon séjour à l'Université Catholique de Louvain et m'a permis d'approfondir ma réflexion par sa lecture de Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCEMENTS.....	II
TABLE DES MATIÈRES	III
LISTES DES FIGURES.....	V
RÉSUMÉ.....	VI
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PROPAGATION DU FEU ET TOTALITÉ	11
1.1 LES TEXTES REMIS À LA FLAMME.....	11
1.2 LA TRACE DANS « LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU ».....	20
1.3 CONTAMINATION DU THÈME CRÉPUSCULAIRE DANS <i>LA MORT DE VIRGILE</i>	22
1.4 DE L'UNITÉ AU ROMAN TOTALITAIRE	26
1.5 LA POÉSIE EST PÉNOMBRE, LA LITTÉRATURE EST DISSONANCE.....	28
CHAPITRE II	
LA MISE EN SCÈNE DE L'AUTODAFÉ	30
2.1 MENACES DE CÉCITÉ	30
2.2 CÉCITÉ ET AUTODAFÉ.....	35
2.3 RÊVES D'INCENDIE.....	36
2.4 DISCOURS SUR LES LIVRES BRÛLÉS.....	38
2.5 DÉTOURNEMENT DE L'HISTOIRE	42
2.6 LA FINALE	48
CHAPITRE III	
L'OBSESSION DES LIVRES BRÛLÉS DE THOMAS BERNHARD	54
3.1 LES PREMIERS TEXTES : <i>JE TE SALUE VIRGILE, DANS LES HAUTEURS</i> ET « WATTEN. PAPIERS POSTHUMES ».....	54

3.2 MULTIPLES VARIATIONS D'UN MÊME RÉCIT	58
3.3 ENTRE LA CHAUX ET LA CENDRE DE <i>LA PLÂTRIÈRE</i>	60
3.4 LA CORRECTION INFINIE DU MANUSCRIT DE ROITHAMER	65
3.5 LA DESTRUCTION ENTRE LA SŒUR ET LE FEU	71
3.6 LA DERNIÈRE RÉPÉTITION DU NAUFRAGÉ	74
3.7 LA RÉDACTION DU LIVRE COMME EXERCICE DE SAINTETÉ	76
CHAPITRE IV	
L'ALTÉRATION DU LIVRE DANS <i>NOMBRES</i> DE PHILIPPE SOLLERS	79
4.1 DU <i>PARC À NOMBRES</i>	79
4.2 LA STRUCTURE DE <i>NOMBRES</i>	81
4.3 LES GRAPHIQUES : LE PROCÉDÉ ÉQUARRI ET LA PRISE D'AIR	84
4.4 AU SEIN DES AMAS DE SIGNES BRISÉS	87
4.5 PROLONGATION PAR PÉNÉTRATION DU TEXTE	91
4.6 LES IMAGES SE DONNENT	93
4.7 EN RETARD SUR LE FEU	95
CONCLUSION	100
BIBLIOGRAPHIE	106

LISTES DES FIGURES

Figure 1 : Séquence 4.8	84
Figure 2 : Séquence 4.24	85
Figure 3 : Séquence 4.48	85
Figure 4 : Séquence 4.52	86

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la figure du livre brûlé dans la littérature. Les représentations de l'autodafé dans la littérature du vingtième siècle prennent part à l'idée même du livre. Le texte littéraire est forcément autodestructeur. Dans les œuvres de Hermann Broch, Elias Canetti, Thomas Bernhard et Philippe Sollers, la figure du livre brûlé met au jour la dialectique de la création et de la destruction à la base du livre. Tendue entre son ouverture et sa fermeture, le livre en tant que support du texte est remis en question par les écrivains. Ils mettent en scène des autodafés intimes où les personnages écrivains jettent eux-mêmes leurs livres dans le feu. Dans les représentations d'autodafés en littérature qui intéressent plus spécifiquement cette recherche, les écrivains ne subissent pas une violence extérieure. Ils condamnent de leur propre gré leurs livres au bûcher. La figure du livre brûlé souligne des enjeux importants de la littérature. Les représentations d'autodafé dans l'imaginaire s'inscrivent souvent à rebours de l'histoire littéraire en transformant l'anéantissement du livre en un acte créateur. Ainsi, au-delà de l'acte de destruction, la littérature s'affranchit des conséquences historiques des autodafés afin de construire à sa manière des formes imaginaires inédites. Les cendres, traces du passage du feu, témoignage de l'altération du livre, permettent également la génération d'un principe créateur, à partir duquel la littérature se reconstruit. Le point de départ de cette recherche repose sur des constats émis par les philosophes français Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy au sujet du livre.

Mots clés : Représentation de l'autodafé, livres brûlés, création, destruction et imaginaire du livre.

INTRODUCTION

— Votre souhait le plus profond n'est-il pas de laisser une oeuvre? — Vous n'avez rien compris, réplique sèchement Lacan, mais trouvant la question opportune. Je désire au contraire, avant de partir, détruire totalement mon oeuvre.
G. Haddad, *les Biblioclastes*

L'autodafé de livres constitue une pratique violente que les conflits politiques, ethniques ou religieux ont engendrée au cours de l'histoire. En plus des incendies accidentels, plusieurs destructions impressionnantes de livres ont été provoquées intentionnellement lors de guerres ou de conflits idéologiques. L'incendie de livres qui représente un désastre culturel et une menace pour la pérennité des écrits exerce une fascination importante sur l'imaginaire littéraire.

Sans remettre en doute la perte qui sous-tend l'autodafé, je propose de voir le livre brûlé en tant que composante essentielle de l'imaginaire du livre. Les représentations d'incendies de livres dans les œuvres étudiées montrent que l'autodafé n'est pas qu'affaire de destruction mais aussi de création. Les exemples historiques d'incendies de livres exposent surtout l'acte de violence d'où origine l'autodafé. Je montrerai de quelle manière les écrivains mettent en scène, notamment par une pulsion bibliocastique¹, une violence envers leurs propres livres. Les représentations de l'autodafé dans la littérature du vingtième siècle exposent que le livre brûlé prend part à l'idée même du livre, que la tentation de le brûler prend part à l'activité même d'écrire. Je montrerai la manifestation d'une dialectique de la création et de la destruction principalement dans les œuvres d'écrivains de langue allemande, tous connus pour leur opposition au régime nazi, et qui ont vécu dans divers pays, mais surtout en Autriche². L'étude de mon corpus, composé d'*Autodafé* d'Élias Canetti, *La Mort de Virgile* de Hermann Broch, ainsi que quatre romans de Thomas Bernhard³, m'amène à voir

¹ Gérard Haddad, *Les Biblioclastes. Le Messie et l'autodafé*, Paris, Grasset, 1990, 233 p.

² Hermann Broch (1886-1951) est né en Autriche. Il est juif. Après avoir été emprisonné par les nazis, il a passé la fin de sa vie aux États-Unis. Élias Canetti (1905-1994) aussi d'origine juive est né en Bulgarie. Il a vécu en Autriche, en Suisse et en Angleterre. Thomas Bernhard (1931-1989) est né aux Pays-Bas, mais il a passé la majeure partie de sa vie en Autriche.

³ *Corrections*, *La Plâtrière*, *Le Naufragé*, *Béton*.

de quelle façon l'autodafé est autant lié à la création qu'à la destruction. Avec ce corpus, je montrerai aussi comment la bibliothèque est toujours étroitement liée au bûcher. Le roman *Nombres* de l'écrivain français, Philippe Sollers, radicalise l'esthétique présente chez les trois autres auteurs. Son étude expose de quelle manière le roman, à partir toujours de cette dialectique, peut se transformer en œuvre brûlée.

Dans une parenthèse de son essai *Sur le commerce des pensées*, Jean-Luc Nancy positionne les traces produites par l'autodafé en opposition avec le livre : « la fumée des auto-dafé, au nom si répugnant⁴, représente l'exact opposé du livre et de l'entassement du bûcher figure l'exacte démolition de la librairie et de ses rayons⁵ ». Même si au premier abord l'affirmation de Nancy paraît juste, la lecture des œuvres principales de mon corpus invite cependant à voir que le lien entre le livre et le livre brûlé ne se constitue pas comme une relation de stricte opposition. La désignation du livre imaginé en tant que sujet du récit se fait souvent au prix de sa propre disparition. Il se retrouve détruit par des incendies. La représentation de l'autodafé dans la littérature montre ainsi que bibliothèque et bûcher ne sont pas des regroupements antagonistes de livres. Tiphaine Samoyault, dans « Dans la bibliothèque en ruines », souligne cette jonction incroyable qui relie l'incendie à la bibliothèque alors qu'elle énonce que « l'imaginaire de la bibliothèque, sans être directement mélancolique, est presque toujours en ruine, de disparition plus que d'édification⁶ ». Puisque la menace du feu plane sur plusieurs des représentations imaginaires de la bibliothèque, imaginer la bibliothèque revient fréquemment, dans la littérature, à l'imaginer en ruines. L'imaginaire du livre est tendu vers la tentation de la ruine.

Les représentations littéraires montrent que la figure du livre brûlé appartient à la structure même du livre. L'autodafé sous-tend paradoxalement le concept de bibliothèque. Le

⁴ Jean-Luc Nancy n'explique pas plus longuement ce qui l'amène qualifier le terme « autodafé » de « répugnant ». Comme l'étymologie du mot en français l'indique, « autodafé » vient de l'expression portugaise « *auto da fe* » : acte de foi. Il est donc, selon cette origine, un acte de violence commis au nom d'un principe religieux. On devine ainsi que c'est la relation entretenue par la religion et la violence dans ce contexte qui répugne le philosophe.

⁵ Jean-Luc Nancy, *Sur le commerce des livres*, coll. « Écritures/Figures », Paris, Galilée, 2005, p. 60.

⁶ Tiphaine Samoyault, « Dans la bibliothèque en ruines », in *La Mémoire en ruines : le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 222.

texte de Georges Bataille sur Franz Kafka dans *La littérature et le mal*, qui s'ouvre avec le sous-titre « Faut-il brûler Kafka? »⁷, propose à cet égard une jonction similaire entre le feu et le livre. Bataille reprenait une question lancée en France par l'hebdomadaire communiste *Action*. Derrière cette interrogation se tisse une autre question qui sera aussi celle de Gérard Haddad : « Peut-on lire des textes destinés au bûcher? » Bataille formule rapidement sa réponse. Pour Bataille, ce statut problématique du texte relève de l'œuvre même de Kafka. L'œuvre est marquée par la tentation d'autodafé. Ainsi, elle possède la forme que nous connaissons maintenant parce que l'auteur en a désiré la destruction. Bataille invoque des flammes imaginaires qui aideraient le lecteur à prendre à sa charge les livres de Kafka qui « sont des livres pour le feu, des objets auxquels il manque à la vérité d'être en feu, ils sont là mais pour disparaître; déjà, comme s'ils étaient anéantis⁸ ». L'existence matérielle remise en question de la sorte par l'auteur engendre une nouvelle forme d'œuvre. Par la mise en scène de multiples formes d'altération des textes, la figure du livre brûlé révèle la nature autodestructrice intrinsèque à la textualité qui ne peut se construire autrement qu'à partir de « ruptures d'équilibre⁹ », selon l'expression de Claude Lévesque.

En se constituant d'un rapprochement entre deux pans distincts de l'imaginaire — imaginaire du feu et imaginaire du livre —, le livre brûlé amène à reconsidérer la littérature à la fois à partir de son origine — le livre — et de l'éventualité de sa fin — la destruction par le feu. Même si la figure du livre brûlé souligne des enjeux importants de la littérature, la question se révèle peu traitée dans les études littéraires en dehors d'une perspective strictement historique. Les plus importantes manifestations de livres brûlés dans l'histoire

⁷ La formule interrogative reprend sans doute l'intitulé de Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade?* [1955], qui précède de deux ans l'essai de Bataille.

⁸ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1990, p. 109.

⁹ « Le texte est essentiellement rupture d'équilibre, étant, dans sa structure même, jeu de la présence et de l'absence, décentrement, affirmation du non-centre comme pluralité irréductible, rupture de présence, de l'axe du présent, rupture par laquelle le temps sort de ses gonds et se met à déraiper indéfiniment ». Claude Lévesque, *L'étrangeté du texte*, Montréal, VLB, 1976, p. 90. Il ajoute dans le même chapitre que « tout texte se constitue par la destruction et la transformation d'un autre texte avec lequel il reste, de quelque manière en contact ». Claude Lévesque, *op. cit.*, p. 103. Pour écrire, l'écrivain doit donc, selon Lévesque, « nier les livres en faisant un livre avec ce qu'ils ne sont pas ». Claude Lévesque, *op. cit.*, p. 103.

littéraire, qui apparaissent chez Goethe, Heine et Shakespeare¹⁰, joignent le massacre des livres aux massacres des hommes. Mon étude de la figure du livre brûlé dans la littérature du vingtième siècle postule que les œuvres littéraires de cette époque ne répondent plus à cette association. Malgré les pertes engendrées par les autodafés et la proximité d'un autodafé majeur¹¹, les manifestations du livre brûlé dans l'imaginaire s'inscrivent souvent à rebours de l'histoire littéraire en transformant l'anéantissement du livre en un acte créateur. Ainsi, au-delà de l'acte de destruction, la littérature s'affranchit des conséquences historiques des autodafés afin de construire à sa manière des formes imaginaires inédites. Les cendres, traces du passage du feu, témoignage de l'altération du livre, permettront également la génération d'un principe créateur, à partir duquel la littérature se reconstruit. L'autodafé apparaît de cette manière dans l'Ancien Testament. Dans le trente-sixième livre de Jérémie, le prophète raconte que le roi de Juda a jeté au feu ses écrits¹². Si l'acte du roi est attribué à l'expression de son pouvoir totalitaire, il ne parvient pas à faire taire le prophète. Alors que le livre de Jérémie a déjà complètement péri dans les flammes, Yahvée lui ordonne de reprendre l'écriture¹³. À l'aide d'un actuaire, Jérémie recommence la transcription de sa parole. Il parvient à restituer le texte entier, disparu en cendres, et ajoute des passages inédits¹⁴. L'histoire laisse croire que le texte de la Bible n'aurait pas la forme que nous lui connaissons actuellement si le roi n'avait pas brûlé les écrits du prophète. L'incendie des livres devient dans ce récit un acte de destruction qui ouvre vers une logique de création.

Leo Lowenthal, dans « Caliban's Legacy », retrouve cet aspect imaginaire de l'autodafé sous les traits de la figure du « phénix » dans un discours de Joseph Goebbels au moment du *Bücherverbrennung*. Justifiant l'action encouragée par les Nazis à laquelle se

¹⁰ Selon l'article de Leo Lowenthal, « Caliban's Legacy », *Book Research Quarterly*, volume 4, numéro 3, 1988, pp. 74-83.

¹¹ Je parle bien sûr de l'autodafé nazi.

¹² « Le roi habite la maison d'hiver, à la neuvième lunaïson. Un brasier, en face de lui, brûle. Et c'est quand Iehoudi lit trois colonnes ou quatre, il les déchire avec un rasoir d'actuaire pour les jeter au feu, dans le brasier, jusqu'à détruire tout le volume par le feu, dans le brasier ». (Jérémie 36, 22-23) Je cite la traduction de la Bible établie par André Chouraqui. *La Bible*, traduite par André Chouraqui, Paris, Desclée de Brouwer, 1989, 2430 p.

¹³ « Retourne, prends pour toi un autre volume, écris dessus toutes les paroles, les premières, qui étaient sur le premier volume qu'a brûlé Yehoyaqîm, roi de Iehouda » (Jérémie 36, 28)

¹⁴ « Irmeyahou avait pris un autre volume. Il le donne à Baroukh bèn Néryahou, l'actuaire. Il y écrit de la bouche d'Irmeyahou toutes les paroles de l'acte incendié au feu par Yehoyaqîm, roi de Iehouda. Il y ajoute encore de multiples paroles semblables. » (Jérémie 36, 32)

livrent les étudiants allemands, Goebbels évoque, le 10 mai 1933, l'existence du phénix du nouvel esprit allemand : « Thus you do well, at this nocturnal hour, to commit the evil spirit of the past to the flames. That is a great, powerful, and symbolic act... that will show the world: here the spiritual basis of the November Republic sinks to earth, but these ruins, the phoenix of a new spirit will rise victorious¹⁵ ». Tel que le souligne Lowenthal, le phénix Nazi naît ironiquement des cendres juives et communistes¹⁶. Dans cet esprit, l'autodafé engendre une transformation complète de la nature des textes envoyés au bûcher. Dans *Fragments d'une poétique du feu*, Gaston Bachelard décrit le phénix « comme être d'univers¹⁷ ». Contrairement au prophète Jérémie qui dépend de Dieu et qui subit le contrôle du roi, le phénix est indépendant en tout. Il s'engendre et se désintègre selon sa volonté. Il n'est donc pas étonnant que le phénix soit la figure présente dans le discours de Goebbels. Le phénix est une figure fondatrice qui par l'image qu'elle projette « d'un triomphe par la mort¹⁸ » édifie un nouvel univers. L'idée du renouvellement est souvent au cœur des autodafés historiques.

Même si la valeur des livres dans nos sociétés demeure indéniable — et précisément en raison de celle-ci —, plusieurs motifs ont entraîné au cours de l'histoire leur destruction. Lowenthal analyse les causes de la destruction des livres par le feu. L'autodafé constitue toujours selon lui un acte de répression sociale. Il établit, à partir d'exemples historiques (principalement, l'autodafé nazi de mai 1933) et littéraires, les trois aspects principaux des destructions massives de livres : un effacement du passé, une épuration sanitaire et une liquidation du sujet. Lucien X. Polastron trace, quant à lui, dans *Livres en feu. Histoires de la destruction sans fin des bibliothèques*, un portrait historique impressionnant des autodafés de l'Antiquité jusqu'aux plus récentes guerres en Irak et en Afghanistan. En retraçant de quelle manière se sont présentées ces destructions à travers les siècles, Polastron énonce, sans le désigner ainsi, les plus importantes idées à la base de l'imaginaire du livre qui rejoignent les trois aspects des destructions de Lowenthal. Outre les destructions accidentelles causées par

¹⁵ Joseph Goebbels cité par Leo Lowenthal, *loc. cit.*, p. 77.

¹⁶ Leo Lowenthal, *loc. cit.*, p. 77.

¹⁷ Gaston Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1988, p. 73.

¹⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 73.

des incendies de bibliothèques¹⁹, le motif le plus évident pour provoquer un autodafé est d'abord de réduire à sa source la propagation d'idées dérangeantes. Dans la Grèce antique, par exemple, les premiers autodafés, raconte Polastron, visent à « couper court aux recherches philosophiques²⁰ ». Pour les « cultures d'un seul livre » qui prendront racine en Occident vers la fin de l'Antiquité, la destruction des livres apparaît comme un principe assez conséquent à certaines idéologies développées par l'élite religieuse ou les pouvoirs en place²¹. Les cultures musulmane, chrétienne et juive sont fondées sur un seul livre. Elles n'appellent pas toujours à la destruction des livres mais n'encouragent pas non plus nécessairement la prolifération d'autres livres. Les élites religieuses invitent souvent davantage à un retour vers les livres fondateurs. La destruction des autres livres s'inscrit ainsi comme un processus logique. Dans la mesure où le Coran, la Bible et la Torah contiennent tout ce qu'il faut savoir, les autres livres ne constituent pas d'importantes ressources qu'il faut à tout prix protéger.

On accorde aussi traditionnellement une responsabilité au livre dans la « corruption des consciences²² », on peut les rendre « coupables d'un état du monde²³ ». Cette responsabilité octroyée à ces objets rend bien compte de l'important symbole qu'ils représentent. Sous l'action de l'homme, les livres peuvent entraîner des conséquences directes sur les sociétés. Les livres dans l'imaginaire symbolisent d'abord le pouvoir. Les exemples les plus prégnants de cette valeur accordée aux bibliothèques apparaissent dans le premier millénaire de notre ère en Chine. L'empereur Yuan Di en 554 aurait mis le feu à ses livres, comme le raconte Lucien X. Polastron, alors que l'ennemi avançait vers lui et que sa défaite relevait de l'évidence. Au pied du mur, l'empereur et poète chinois Li Houzhu (937-978) a aussi lancé dans les flammes les dix mille ouvrages que contenait sa bibliothèque. L'adversaire pouvait ainsi s'emparer des terres et du trône, mais il n'accédait pas au savoir

¹⁹ Il souligne d'ailleurs que l'eau employée par les pompiers ou lancée par les gicleurs automatiques pour contrôler le feu dans un incendie est souvent l'élément qui cause le plus de dommage aux livres et empêche une éventuelle restauration des bibliothèques.

²⁰ Lucien X. Polastron, *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Denoël, 2004, p. 45.

²¹ Polastron écrit à ce sujet : « Comme les musulmans après eux, les chrétiens (ou les juifs) des origines sont des gens d'un seul livre, conviction qui entraîne souvent le mépris voire la destruction de tous les autres ». *Ibid.*, p. 55.

²² *Ibid.*, p. 178.

²³ *Ibid.*, p. 56

contenu dans les livres. On brûle toujours des livres parce qu'on leur reconnaît une valeur. Autrement, les brûleurs ne prendraient pas la peine de créer de grands autodafés spectaculaires. Ainsi, pour Robert Fabre-Luce, un baron français cité par Polastron, l'autodafé est précisément le « symbole d'une renaissance spirituelle²⁴ ». Il est aussi le symbole d'une reconnaissance culturelle. Les livres brûlés sont ceux des cultures qui représentent une menace et donc un danger potentiel pour une autre culture qui redoute cette emprise. Le cardinal Francisco Jiménez de Cisneros jouait avec ces symboles lorsqu'il a organisé de grands autodafés à Grenade le 18 décembre 1499. Il organisa un spectaculaire baptême pour plus de trois mille musulmans qui devaient de force adopter une nouvelle religion. Ces baptêmes eurent lieu devant les flammes de livres en feu saisis chez les musulmans. L'autodafé était pour le cardinal une destruction servant à distraire son peuple. Le spectacle fut si impressionnant, raconte Polastron, qu'il frappa l'imaginaire des témoins. Cette fascination se retrouve dans les textes qui relatent l'événement où le nombre de livres brûlés « frôle le délire²⁵ ». L'autodafé permet aussi de détruire le moral de la population civile ennemie en temps de guerre. Churchill, au moment de l'opération Gomorrhe contre l'Allemagne nazie, visait particulièrement les bibliothèques publiques des grandes villes allemandes afin de détruire psychologiquement l'unité de ses habitants²⁶. La bibliothèque détruite peut d'ailleurs tenir lieu de symbole positif. Lors de la Première Guerre mondiale, la bibliothèque de l'Université de Louvain en Belgique avait été particulièrement dévastée. Un mouvement international important s'était déployé pour reconstituer cette bibliothèque célèbre. Elle devint un « symbole de la confraternité occidentale²⁷ » qui fut ciblé par les nazis le 16 mai 1940 au début de la Seconde Guerre mondiale. Pour le dictateur cambodgien, Saloth Sar, dit Pol Pot, la destruction des livres en 1975 participait d'une éradication totale de diverses formes de papiers dans le pays. La monnaie disparut en même temps que les livres et les documents d'identité. Les livres brûlés tendent également à des fins moins idéologiques et plus utilitaires. L'URSS organisa, par exemple, en 1950 des autodafés de livres de la Bibliothèque nationale de Lituanie pour alimenter le système de chauffage des habitants²⁸.

²⁴ *Ibid.*, p. 219.

²⁵ *Ibid.*, p. 145.

²⁶ *Ibid.*, p. 212.

²⁷ *Ibid.*, p. 209.

²⁸ *Ibid.*, p. 244.

L'autodafé est aussi un principe esthétique. Polastron cite deux figures historiques qui ont transformé le livre brûlé en une forme esthétique et spirituelle : l'iconoclaste chinois Li Zhi (1525-1602) et l'hassidique Rabbi Nahman de Brastlav (1772-1811)²⁹. Dans l'espoir que le peuple chinois rompe avec les idoles — celle de Confucius notamment — et commence à penser la politique par lui-même, Li Zhi intitule ses deux ouvrages principaux le *Livre à brûler* et le *Livre à jeter*. Dans un esprit de pensée similaire, le Rabbi Nahman projette une oeuvre singulière après avoir écrit des recueils de contes et d'aphorismes. Le Rabbi Nahman ordonne à ses disciples de jeter le manuscrit de son commentaire sur la Torah au feu. Le texte détruit devient paradoxalement une oeuvre, le *Livre brûlé* (*Sépher Hanisraf*). Ainsi, écrit Marc-Alain Ouaknin, avec le Rabbi Nahman, on se retrouve face à un « autodafé [qui] révèle le livre³⁰ ». Par l'exemple de Rabbi Nahman, le geste de destruction se transpose. Le feu ne provoque pas la mort du texte mais participe à un procédé esthétique pour soutenir la vitalité du texte. Gérard Haddad rappelle, à ce propos, qu'on retrouve dans plusieurs salles de classe rabbiniques un aphorisme de Nahman : « Brûler un livre c'est apporter la lumière au monde³¹ ».

L'idée de la destruction au sein de l'édification du livre revient dans le travail philosophique de Jacques Derrida. Pour Derrida, le livre est lui-même le moteur et l'instigateur de ses premières violences. L'imaginaire contemporain du livre est un imaginaire foncièrement autodestructeur. Le livre apparaît chez Derrida et Jabès comme une forme totale au point d'inclure sa propre négation³². La destruction ne réduit pas les œuvres artistiques à néant, bien au contraire, puisqu'elle maintient l'art en activité. Le terme « destruction » implique que quelque chose disparaît. Ce qui disparaît dans la figure du livre brûlé, c'est la surface de l'objet et non l'objet lui-même. Dans *De la grammatologie*,

²⁹ Polastron emploie l'orthographe suivante « l'hasid Nachman de Breslau ». J'utiliserai plutôt celle proposée par Marc-Alain Ouaknin : Rabbi Nahman de Brastlav.

³⁰ Marc-Alain Ouaknin, *Le Livre brûlé. Philosophie du Talmud.*, coll. « Points », Paris, Seuil, 1993, p. 165.

³¹ Gérard Haddad, *op. cit.*, p. 174.

³² Dans l'article « Edmond Jabès et la question du livre », Derrida écrit que « tout (se) passe dans le livre. Tout devra habiter le livre. Les livres aussi. C'est pourquoi le livre n'est jamais fini. [...] Toute sortie hors du livre se fait dans le livre [...] toute cette extériorité par rapport au livre, toute cette négativité du livre se produit *dans le livre* ». Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, coll. « Folio Essai », Paris, Seuil, 1979, p. 113.

Derrida écrit que « si nous distinguons le texte du livre, nous dirons que la destruction du livre, telle qu'elle s'annonce aujourd'hui dans tous les domaines, dénude la surface du texte³³ ». Pour accéder au texte, il faut entrer en corps-à-corps avec le livre. La destruction est une rupture d'équilibre, pour reprendre l'expression de Lévesque citée précédemment, qui fait disparaître quelques composantes de l'objet tout en maintenant la structure en place. Le livre, même s'il est une totalité close, semble s'ouvrir au-delà sa forme. Edmond Jabès écrit, dans un passage cité par Derrida que « le livre est le labyrinthe. Tu crois en sortir, tu t'y enfonces. Tu n'as aucune chance de te sauver. Il te faut détruire l'ouvrage. Tu ne peux t'y résoudre³⁴ ». Précisons que pour Derrida le labyrinthe est abîme. Si le livre est abîme, il s'agit pour l'écrivain d'« écrire le trou ». Le livre est une structure qui rassemble les tensions de la textualité et qui simule une forme de totalité de l'ensemble des composantes textuelles. De ce fait, il n'est pas rare que le livre explose.

Le principe du phénix qui a été à la base de terribles violences dans l'Allemagne du Troisième Reich se retrouve, d'une toute autre manière cependant, dans les représentations littéraires du livre brûlé. Je m'attarderai principalement à cette logique de destruction et de création à la base de la figure du livre brûlé. À partir d'un corpus d'œuvres littéraires dans lesquelles on retrouve des autodafés de livres, je propose d'analyser la figure du livre brûlé en relevant les traces qu'elle laisse dans les textes. Le premier chapitre « Propagation du feu et totalité » sera l'occasion d'une réflexion sur la représentation de l'autodafé dans l'histoire littéraire. Après un portrait de différentes représentations d'incendies de livres qui permettra de dégager certaines constances, l'analyse de *La Mort de Virgile* abordera le caractère forcément autodestructeur du texte. La tentation d'autodafé de Virgile qui survient au sein de rêves ne sera jamais actualisée. Au fil de son voyage, ses amis réussiront à le convaincre de conserver le manuscrit de *L'Énéide*. Dans le deuxième chapitre « La mise en scène de l'autodafé », qui porte sur le roman d'Élias Canetti *Autodafé*, j'étudierai la mise en place d'une scène d'autodafé dans le récit. À la fin du roman, le personnage principal Kien met le feu à sa bibliothèque. La menace du feu se fait sentir depuis le début. La cécité qui contamine l'ensemble des protagonistes du roman constitue une des premières formes d'altération du

³³ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, coll. « Critique », Paris, Minuit, 1967, p. 31.

³⁴ Edmond Jabès, cité par Jacques Derrida, « Ellipse » in *L'écriture et la différence*, op. cit., p.434.

livre. Toutes les relations entre les personnages achoppent sur des interprétations fautives qui proviennent de leur aveuglement. Il se produit aussi un détournement de l'Histoire qui vise à accorder une portée plus importante à l'autodafé de la bibliothèque de Kien. Le troisième chapitre « L'obsession des livres brûlés de Thomas Bernhard » s'attardera au retour de la tentation de l'autodafé dans l'œuvre de l'écrivain autrichien. Il y est toujours un geste intime. L'Histoire est toutefois complètement absente des romans de Thomas Bernhard. L'écrivain est lui-même dépositaire des violences portées à son œuvre. La destruction est un passage obligé pour l'écrivain dans l'élaboration de son travail intellectuel. Dans le dernier chapitre « L'Altération du livre dans *Nombres* de Philippe Sollers », le roman lui-même devient un livre brûlé. Avec ce texte opaque, Sollers explore une *forme brûlée* où la représentation de l'autodafé cède sa place à un principe esthétique.

Je prendrai le parti d'étudier ces différentes représentations sans me limiter à une théorie littéraire précise. Haddad dans *Les Biblioclastes* analyse les autodafés dans la littérature à partir de la psychanalyse. Polastron dans le chapitre de *Livres en feu* qu'il consacre à la littérature l'étudie d'un point de vue historique, comme Lowenthal dans « Caliban's Legacy ». Le point de départ de mes analyses sera plutôt philosophique puisqu'il repose sur le constat que posent Derrida et Nancy (*voir* chap. 3) sur le livre. J'utiliserai également quelques théories autour du feu dont celles de Bachelard, Haddad, Bertrand et Canetti, ainsi que l'essai de Christian Salmon sur la violence dans la littérature. Le principe de la dialectique de la création et de la destruction, très hégélien en lui-même, sera développé à partir de la pensée qu'élabore Theodor W. Adorno sur le philosophe dans *La Dialectique négative* dans le quatrième et dernier chapitre où ma réflexion sur Derrida sera aussi reconduite.

CHAPITRE I

PROPAGATION DU FEU ET TOTALITÉ

À travers le livre brûlé, l'imaginaire du livre rencontre l'imaginaire du feu. Dans son essai *L'art et la vie*, Pierre Bertrand étudie le lien qui unit le livre et la vie. Le livre, qu'il décrit comme un « événement », est intrinsèquement lié au réel. Afin de marquer cette jonction, Bertrand a recours à la métaphore du feu : « ce que le livre apprend au lecteur à la surprise de ce dernier, à l'encontre de ses attentes, ce qu'il parvient à éveiller en lui, est comme une flamme profondément enfouie, et à laquelle le livre apporte un peu d'oxygène pour qu'elle brûle plus profondément³⁵ ». En poursuivant cette première liaison des deux imaginaires, Bertrand décrit l'incendie comme l'origine du récit : « Le récit se construira à partir de brûlants souvenirs d'un texte autrement brûlé. Les mots pétilleront de tous leurs feux comme pour laisser le reflet d'un lointain incendie. L'auteur est un phénix qui renaît de ses cendres³⁶ ». Les représentations de la figure du livre brûlé dans la littérature qui m'intéressent sont celles qui se rattachent plus directement à cette dialectique de la création et de la destruction et qui exposent fortement les tensions au sein du livre. Dans le cadre de mon étude, le phénix ne sera toutefois pas associé à l'auteur mais bien au texte lui-même. La figure du livre brûlé altère les œuvres où elle apparaît et y laisse des traces. J'esquisserai un bref portrait de la représentation du livre brûlé dans la littérature. J'examinerai ensuite la nouvelle de Balzac « Le Chef d'œuvre inconnu » pour aborder la question de l'isotopie qui sera centrale dans l'analyse de la première œuvre de mon corpus, *La Mort de Virgile* de Hermann Broch. Le roman qui met en scène un Virgile animé par le fantasme de brûler son manuscrit est construit à partir d'une logique de construction et de destruction au sein même de ces isotopies. La propagation du feu et de la lumière, qui sont étroitement liés à l'autodafé, se compose autant de négation que de présence.

1.1 Les textes remis à la flamme

Dans l'histoire littéraire, l'autodafé a été plus d'une fois représenté. Avant d'aborder *La Mort de Virgile* de Hermann Broch, je dresserai un portrait rapide des représentations du

³⁵ Pierre Bertrand, *L'art et la vie*, Montréal, Liber, 2001, p. 72.

³⁶ Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 91-92.

livre brûlé dans la littérature. Je citerai les œuvres sans égard à l'époque de parution de celles-ci et à leur consécration. Il ne faudra donc pas s'étonner que des œuvres classiques côtoient des textes contemporains non canoniques. J'organiserai ce panorama du livre brûlé non pas de façon chronologique, mais en fonction des traits majeurs qui se distinguent dans les représentations de l'autodafé. Les œuvres que j'évoquerai ont donc été sélectionnées en vue d'esquisser une typologie sommaire de ces représentations, chacune d'entre elles mettant de l'avant des traits distincts de l'autodafé. Ces exemples me serviront à complexifier la dialectique de la création et de la destruction, à montrer ainsi l'intérêt quant à l'histoire littéraire des œuvres que j'analyserai plus longuement.

Le rapport à l'histoire, qu'elle soit actualisée, effacée ou imaginée, marque la majorité des scènes d'autodafé. L'idée d'une totalité est régulièrement évoquée pour être sans cesse remise en question par les œuvres. La totalité se réfère à la fois à la bibliothèque en tant que vaste ensemble de livres et à un certain régime politique. Le livre brûlé ne se déploie pas uniquement dans ce rapport à l'histoire et à la totalité, il est une matérialité que les représentations s'efforcent de rappeler. Il peut être brûlé pour ainsi éradiquer un mal abstrait, comme une idéologie qu'on tente de mettre en échec, ou pour servir à une fin plus pragmatique comme le chauffage et l'éclairage. L'incendie de bibliothèque peut autant représenter la fin d'un monde que la renaissance d'un autre. Cette destruction n'est d'ailleurs pas toujours irréversible. Certaines représentations font revivre le livre de ses cendres. Se détachant cette fois de la représentation, le livre brûlé peut également être un principe esthétique à la base du texte. Ce panorama à travers différentes œuvres permettra de faire ressortir des idées associées à l'autodafé qui reviendront dans les œuvres de mon corpus.

L'importance de l'autodafé varie d'un texte à l'autre. Certaines œuvres peuvent, par exemple, se limiter à une simple mention d'un livre brûlé sans incidence sur le reste du roman. Dans *Fou de Vincent* [1989] d'Hervé Guibert, pour ne donner que cet exemple, l'autodafé se retrouve dans une seule phrase où le narrateur évoque l'existence d'un livre abîmé dans un incendie : « Je le surprends dans sa boutique, il lit un livre noirci par un

incendie en se grattant la plante des pieds³⁷ ». À ce premier type d'apparition de la figure dans la littérature s'ajoutent des imbrications de plus en plus complexes à la poétique du roman. Alors que les œuvres que nous étudierons plus longuement s'opposent à la représentation historique, Victor Hugo s'y attache dans *Quatre-vingt Treize*³⁸ [1874], où il aborde les révoltes contre-révolutionnaires de Bretagne. Le marquis de Lantenac, chef des révolutionnaires, met le feu à la bibliothèque de la Tourgue où les enfants de Michelle Fléhard sont enfermés. L'autodafé survient dans un contexte romanesque qui entremêle sans distinction les faits historiques et la fiction. Hubert Bari, dans *La Bibliothèque*³⁹ [1998], entretient aussi ce rapport romanesque avec l'Histoire. Il fait le récit de la bibliothèque de Strasbourg, détruite par les bombardements de 1870 sur la ville. Auguste Saum, le bibliothécaire du lieu menacé, tente par tous les moyens de sauver les livres. Ne parvenant pas à trouver de l'aide, il remet à un collègue un des plus précieux livres de la bibliothèque. Bien que Saum croie le livre en sécurité, le *Hortus Deliciarum* et Werner Ackermann — l'homme à qui il avait confié le livre — ont bel et bien disparu. Saum entreprend donc une enquête pour retrouver le livre.

Dans *Fahrenheit 451*⁴⁰ [1953] de Ray Bradbury, et dans le film du même nom de François Truffaut⁴¹ sorti en 1966, la représentation de l'autodafé rompt avec l'Histoire. Même si la parution du roman coïncide avec une montée de maccarthisme aux États-Unis, l'œuvre romanesque ne se réclame pas explicitement d'une réaction à des faits. L'autodafé sert dans le roman à mettre en place un pouvoir étatique totalitaire. La destruction des livres est un spectacle. Le gouvernement établit son pouvoir sur les individus en retirant toute activité sémantique de l'ensemble des productions culturelles. Il vide les bandes dessinées de

³⁷ Hervé Guibert, *Fou de Vincent*, Paris, Minuit, 1989, p. 30.

³⁸ Victor Hugo, *Quatre-vingt Treize*, Paris, Livre de poche, 2001, 575 p.

³⁹ Hubert Bari, *La Bibliothèque*, Paris, Nuée bleue, 1998, 190 p. Dans le cadre d'une recherche sur la représentation de la bibliothèque dans la littérature, j'ai pris connaissance de cette œuvre par le site Internet du Département de formation aux métiers du livre et de la documentation de l'Université de Lille 3 qui dresse sur sa page une bibliographie des œuvres littéraires mettant en scène des bibliothèques ou des livres. À ce sujet, il est intéressant de noter que plusieurs des œuvres représentant des bibliothèques mettent également en scène des autodafés. « Le livre et la bibliothèque comme sujet de fiction et d'essais », http://medialille.formation.univ-lille3.fr/documents/biblio2000/biblio_22.htm (page consultée le 2 décembre 2006).

⁴⁰ Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, New York, The Random House, 1993, 191 p.

⁴¹ François Truffaut. 1966. *Fahrenheit 451*. Film 35 mm, coul., 112 min. Angleterre.

leurs phylactères, anéantit le contenu qui persiste à l'intérieur des émissions télévisuelles et ordonne la destruction, sans condition, de tous les livres. L'autodafé ne se déroule pas dans le secret mais fait, au contraire, partie intégrante de la routine des citoyens. Les livres sont brûlés sur la place publique, les pompiers chargés de la désintégration sont représentés en héros et les bulletins de nouvelles diffusent sans cesse des décomptes des nouvelles pages détruites.

Le livre brûlé vise précisément l'éradication d'un mal. Dans *Fahrenheit 451*, cette éradication possède une fin précise. Elle recherche l'établissement d'un régime politique. Dans la majorité des représentations littéraires, l'objectif est plus large et plus abstrait. Il s'agit souvent de sauver l'humanité entière de l'influence d'une œuvre néfaste. L'autodafé constitue précisément, dans cette forme de représentation, « l'acte de foi » auquel renvoie son étymologie. Un exemple concret se trouve dans une nouvelle de H. P. Lovecraft. Le narrateur de « *The Thing on the Doorstep*⁴² » [1933], Dan, est prêt à tous les sacrifices pour anéantir les puissances obscures qui ont conduit à la folie son meilleur ami Edward Derby. Il abat de six balles dans la tête Edward après avoir brûlé le *Necronomicon*. Selon la perspective qu'adopte Gérard Haddad dans *Les Biblioclastes. Le Messie et l'autodafé*, l'acte de brûler le livre est toujours un instant totalitaire. Haddad fait référence, entre autres, au *Bücherverbrennung*, à cet événement historique où un gouvernement totalitaire a tenté de confirmer son pouvoir par la constitution d'un canon littéraire. Les étudiants allemands, à l'aide des douze thèses contre l'esprit « non-allemand », devaient distinguer les vrais auteurs allemands des autres. Ces autres, menaçants, allaient être conduits à la flamme. Le geste de Dan dans la nouvelle de Lovecraft est éminemment totalitaire. À la suite des événements qui sont arrivés à son ami, il choisit d'anéantir le *Necronomicon* à partir d'une justification éthique. L'éthique de Dan recherche le bien universel. Sa démarche répond à un devoir collectif. Il se nomme juge. De la même façon que le régime totalitaire de *Fahrenheit 451* tente d'imposer un ordre par l'autodafé, Dan cherche aussi à rétablir l'ordre au sein de son univers en brûlant le *Necronomicon*.

⁴² H. P. Lovecraft, « *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories* » in *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, New York, Penguin, 2001, 443 p.

Cet autodafé qui vise à retourner vers un temps idéal est présent dans *The Tempest* [1611] de William Shakespeare. L'autodafé y apparaît aussi comme un moyen pour éradiquer un mal en place. Caliban, qui connaît le pouvoir des livres de Prospero, sait qu'il ne doit pas attaquer directement ce dernier pour reprendre son île, mais plutôt ses livres, tel qu'il l'explique à Trinculo et Stephano :

[...] Remember,
First to possess his books; for without them
He's but a sot, as I am; nor hath not
One spirit to command : they all do hate him,
As rootedly as I... Burn but his books.⁴³

Cet autodafé fantasmé par Caliban qui aurait provoqué la chute de Prospero n'aura toutefois jamais lieu. L'autodafé s'associe aussi à la fin d'un monde dans *Le Nom de la Rose*⁴⁴ [1980] d'Umberto Eco par une convocation de l'*Apocalypse*. Sur le plan formel, la structure du texte — la séparation des chapitres, l'incipit, les nombreux pastiches, etc. — fait l'objet d'une construction surdéterminée par le texte biblique et calculée en fonction de cette résonance projetée avec le texte de Jean de Patmos. La présence étouffante de l'intertexte biblique s'oppose à l'absence du texte pourtant central au cœur du récit, la suite de la *Poétique* d'Aristote. La tension entre la virtualité et la matérialité au sein du roman entraîne une réflexion sur l'acte de lecture, dans lequel la confrontation entre le texte absent et le texte présent, entre des textes imaginaires et des textes physiques se joue sans cesse. La matérialité de ce texte qui s'absente au regard du lecteur est pourtant posée incontestablement puisqu'il est mangé par un des personnages et brûlé dans l'incendie qui détruit la bibliothèque à la fin du roman, révélant au lecteur sa propre impuissance. Ce n'est plus qu'à lui seul que la suite de la *Poétique* échappe, puisqu'il n'y a pas accès. L'autodafé qui consacre ultimement la déchéance de l'abbaye souligne aussi à grands traits la matérialité des livres. Le narrateur retourne près des ruines de l'abbaye détruite afin de retrouver des fragments de livres, vestiges d'un monde déchu. Il croit être en mesure de retirer quelque chose des cendres. Dans la pièce de Normand Chaurette, *Le Petit Köchel* [2000], la destruction par le feu est aussi un geste accompli afin de précipiter le retour à un temps ancien. En reculant le temps, Irène brûle une page : « Nous choisirons quant à nous de brûler, au moment de reculer

⁴³ William Shakespeare, *The tempest / La tempête*. Paris, GF, 1991, p. 188.

⁴⁴ Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, Paris, Livre de poche, 1982, 535 p.

l'heure, une page de notre *Petit Köchel*⁴⁵ ». Cet incendie coïncide précisément avec la fin de la pièce.

L'autodafé apparaît également comme une marque de déchéance dans le film *The Ninth Gate*⁴⁶ [1999] de Roman Polanski. Une multitude de prises de vue de la caméra insistent sur la proximité menaçante de la flamme avec le livre. Dean Corso, un spécialiste des livres anciens, doit retrouver pour un de ses clients un livre occulte du 17^e siècle, supposément rédigé par le diable lui-même, *The Nine Gates of the Kingdom of Shadows*. Dans plusieurs scènes du film, Dean consulte des livres rares avec une cigarette allumée à la main. Le tison et la cendre de ses cigarettes sont si près des livres que l'incendie paraît toujours imminent. La menace planante n'engendre jamais directement d'autodafé mais plutôt des incendies d'origine inconnue qui brûlent plusieurs livres. Les trois copies de *The Nine Gates of the Kingdom of Shadows* finissent dans le feu. Les pages essentielles du livre, celles des gravures dessinées par Satan qui permettent l'ouverture de la neuvième porte, ne périssent jamais dans les flammes.

D'une autre manière, dans *Don Quichotte de la Manche* de Cervantès, la gouvernante brûle la bibliothèque de Don Quichotte pour anéantir le mal⁴⁷. Par ce geste, elle cherche à le sauver des dangers de la lecture. Cet autodafé ne pourrait toutefois être établi sans un choix judicieux des livres. Alors que dans *Fahrenheit 451* et *The Tempest*, tous les livres sont condamnés, dans *Don Quichotte*, comme dans la nouvelle de Lovecraft, certains titres sont sélectionnés. Un livre, par exemple, doit périr puisqu'il rapporte les idées dangereuses d'une secte : « c'est ici le premier livre de chevalerie qui s'est imprimé en Espagne, et duquel tous les autres ont pris leur origine, et partant il me semble que, comme dogmatiseur d'une si pernicieuse secte, nous le devons sans aucune excuse condamner au feu⁴⁸ ». La destruction des livres dans *Don Quichotte* procède d'une sélection éthique des œuvres, selon les valeurs défendues par les instigateurs — le curé, la gouvernante et le barbier — de l'autodafé.

⁴⁵ Normand Chaurette, *Le Petit Köchel*, Arles-Montréal, Actes Sud-Leméac, 2000, p. 51.

⁴⁶ Roman Polanski. 1999. *The Ninth Gate*. Film 35 mm, coul., 133 min. Espagne, France et États-Unis.

⁴⁷ Miguel de Cervantès, *Don Quichotte de la manche*, traduction de César Oudin et Jean Cassou, Paris, Gallimard, 1988, p. 100.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 101.

L'importance du choix des œuvres à brûler est au cœur de la pièce *Les Combustibles* [1994] d'Amélie Nothomb. En temps de guerre, les trois personnages — le professeur, Daniel et Marina — doivent brûler des livres pour survivre au froid. Les meubles ayant déjà péri dans les flammes⁴⁹, il ne reste désormais que les livres. Le professeur au début réfractaire à l'idée de Marina finit par prendre un malin plaisir à détruire ses livres. Il discute longuement du choix de chaque livre. Il n'est plus question cette fois d'éthique. Il départage les livres selon leurs qualités littéraires. En dehors de ce partage, l'aspect le plus important de cette représentation est de transformer l'autodafé en un acte utilitaire. Il cherche d'abord et avant tout à tirer profit de la chaleur de l'incendie. Il en va de même dans *In The Country of Last Things* [1987] de Paul Auster. L'acte de brûler des livres assure dans ce roman la survie des personnages. Pendant l'hiver, Anna Blume et Samuel Farr qui habitent une bibliothèque utilisent les livres comme combustibles pour se réchauffer. Si l'autodafé fait partie de la routine d'Anna Blume, il ne paraît pas être chez elle à un motif obsédant. Anna Blume raconte le plaisir qu'elle éprouve à jeter les livres dans les flammes, un plaisir qu'elle associe à la fois à une violence libératrice et à la marque d'indifférence qu'elle porte à la fin d'un monde. Comme dans *Les Combustibles*, elle juge de la qualité des livres puisqu'elle affirme que ces livres ne méritaient souvent, de toute façon, aucune lecture : « Most of them were not worth opening anyway⁵⁰ ». Dans les exemples précédents, autant dans *Don Quichotte*, dans *The Tempest*, dans *Fahrenheit 451* que dans la nouvelle de Lovecraft, les livres brûlés représentent des oeuvres importantes et leur qualité littéraire n'est jamais remise en question. Samuel Farr et Anna Blume passent l'hiver dans la bibliothèque afin de permettre à Samuel de terminer la rédaction de son livre. Pour se consacrer entièrement à un livre, ils doivent en brûler des milliers d'autres, tel que le précise Anna Blume : « The irony does not escape me, of course — to have spent all those months working a book and at the same time to have burned hundreds of other books to keep ourselves warm⁵¹ ». Même si on discute un peu du contenu des livres autant dans le livre d'Auster que dans celui de Nothomb, la représentation de l'autodafé est très concrète.

⁴⁹ « Je n'ai plus de combustible. Regardez, toutes les tables y sont passées, même le secrétaire en marqueterie. » Amélie Nothomb, *Les combustibles*, Paris, Livre de poche, 1996, p. 11.

⁵⁰ Paul Auster, *In the Country of Last Things*, New York, Penguin, 1988, p. 116.

⁵¹ *Ibid*, p. 116.

Dans une scène étrange de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski, le livre brûlé remplit de même la fonction de combustible utilitaire. Navidson l'utilise pour s'éclairer. Qui plus est, il doit brûler le livre qu'il veut lire. Il calcule qu'il peut lire une page par minute. Or, il ne lui reste que vingt-quatre allumettes avec lui. Chaque allumette brûlant pendant trente-six secondes, il possède assez d'éclairage pour cinq minutes quarante-quatre secondes, ce qui n'est pas suffisant pour terminer son livre. Il décide alors de brûler les pages du livre pour augmenter la durée de vie de la lumière. Cette représentation du livre brûlé pousse plus loin l'aspect strictement utilitaire du livre. L'autodafé permet paradoxalement la lecture, puisque sans ces pages brûlés, Navidson n'aurait pas suffisamment de lumière pour terminer le livre. Il lui reste à la fin une seule allumette et une seule page qu'il doit brûler en lisant : « Here then is one end : a final act of reading, a final act of consumption [...] The book is gone leaving nothing behind but invisible traces already dismantled in the dark⁵² ». Après sa lecture, le livre n'est réduit qu'à des traces déjà disparues dans la noirceur du tunnel où est retenu prisonnier Navidson.

La question des cendres du livre brûlé est introduite dans le roman *Le Matou* [1981] d'Yves Beauchemin. Le livre brûlé apparaît ici comme une figure obsédante. L'abbé Jeunehomme, grand amant des livres, part en Europe à la recherche d'un poêle qui contient les cendres d'un manuscrit brûlé de Gogol. Des restes du manuscrit, il souhaite récupérer un élément qui lui permettrait de retrouver la trace d'un inédit de son écrivain préféré. L'abbé raconte que Gogol, près de sa mort, aurait brûlé la deuxième partie des *Âmes mortes*. Il est toutefois possible de retrouver ses cendres puisque le poêle, — qu'« au Québec, on [appellerait] sans doute une *truie* — dont Gogol s'était servi pour cette horrible hécatombe littéraire, n'a jamais été réutilisé par la suite⁵³ ». Assailli de remords, Gogol aurait ordonné de sceller le poêle et de le ranger au grenier. Le livre brûlé apparaît dans *Le Matou* comme une perte dommageable, sans être toutefois irrévocable. L'abbé Jeunehomme veut retrouver les cendres et croit pouvoir retirer quelques indices du vestige. À travers les restes du feu se découvre encore une possibilité d'existence de l'œuvre.

⁵² Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000, p. 467.

⁵³ Yves Beauchemin, *Le Matou*, Montréal, Québec-Amérique, 1981, p. 57.

La littérature ne s'attarde pas seulement à représenter des incendies, les livres brûlés peuvent s'inscrire plus directement au sein de l'esthétique du texte. Dans « Le Livre de sable » [1975] de Jorge Luis Borges l'introduction de l'autodafé vise à révéler des composantes esthétiques du livre. La nouvelle relate l'existence d'un ouvrage infini sans commencement ni fin. L'idée de l'incendie est amenée dans le texte pour accentuer cette nature particulière du livre recherchée par les personnages : « Je pensai au feu, mais je craignis que la combustion d'un livre infini ne soit pareillement infinie et n'asphyxie la planète par sa fumée⁵⁴ ». Dans le poème « La Bibliothèque est en feu » [1969] de René Char, ce n'est plus l'esthétique d'un autre texte qui est convoquée, mais celle-là même du poème. Alors que le titre annonce un incendie de livres, le texte ne le mentionne pas explicitement. Le poème est construit comme s'il prenait part lui-même à l'incendie, comme si le texte de Char avait été lui-même incendié. L'écriture trouve son origine dans le feu qui demeure allumé : « Comment me vint l'écriture ? Comme un duvet d'oiseau sur ma vitre, en hiver. Aussitôt s'éleva dans l'âtre une bataille de tissons qui n'a pas, encore à présent, pris fin⁵⁵ ».

Dans les œuvres de mon corpus, l'autodafé constitue à la fois un principe esthétique et un thème. Les représentations de l'autodafé dans les œuvres que j'étudierai de Broch, de Canetti, de Bernhard et de Sollers actualisent plusieurs des idées associées à l'autodafé soulevées dans ce bref parcours. Les questions de l'ouverture et de la fermeture, de la totalité, de la menace, de la purification sont centrales dans la dialectique de la création et de la destruction. À travers la figure du livre brûlé, c'est toujours l'écriture, et surtout la littérature de façon plus générale, qui est sans cesse visée. Il se dégage aussi de ce portrait une prépondérance de la dissémination dans la représentation de l'autodafé. Le livre brûlé est une figure disséminée que j'observerai à partir des traces qu'elle laisse dans les textes. Certaines constantes se retrouvent au sein des idées reprises par les différentes œuvres. La dialectique de la création et de la destruction permettra d'organiser entre elles ces constances et d'indiquer leur origine.

⁵⁴ Jorge Luis Borges, « Le livre de sable », in *Le Livre de Sable*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 2003, p. 144.

⁵⁵ René Char, « La bibliothèque est en feu » dans *La parole en archipel*, coll. « Poésie », Paris, Gallimard, 1969, p. 145.

1.2 La trace dans « Le chef-d'œuvre inconnu »

Le feu se propage dans les textes littéraires. Dans son essai *La Flamme d'une chandelle*, Gaston Bachelard étudie l'imaginaire poétique du feu. La flamme, selon Bachelard, constitue un *opérateur d'images* pour le rêveur qui s'arrête pour la regarder. La flamme est un monde et, par son action, elle transforme les métaphores en images. À partir d'une *esthétique concrète*, Bachelard parvient à établir la relation entre le rêveur de flamme et le poète. En se présentant aussi comme une esthétique concrète, la figure du livre brûlé peut être étudiée de façon similaire à celle qui est proposée par Bachelard. Avant d'aborder les œuvres de mon corpus, il convient d'examiner la nouvelle d'Honoré de Balzac « Le chef-d'œuvre inconnu » afin de voir de quelle manière le texte peut porter la trace du feu. Dans la nouvelle de Balzac, il est possible de suivre la prégnance de la flamme dans le texte. L'imaginaire du feu contamine le récit. La chute de la nouvelle s'annonce par des signes. Pour le reprendre dans les termes de Barthes dans « Introduction à l'analyse structurale des récits⁵⁶ », la dernière fonction cardinale du récit, dans la séquence principale de la nouvelle de Balzac, s'annonce par une série d'indices à déchiffrer. Plus le texte progresse, plus le danger y est palpable. L'étude du vocabulaire relatif au feu révèle la chute.

Il n'y a pas de livre brûlé dans la nouvelle de Balzac. Une œuvre est toutefois réduite en cendres. La nouvelle relate la rencontre du jeune peintre Nicolas Poussin avec un peintre plus âgé, Frenhofer. Un troisième peintre, Porbus, les met en contact. Dès la première rencontre, sans même avoir vu la fameuse toile du maître sur laquelle il travaille depuis dix ans, Poussin présente Frenhofer comme un génie : « Ce vieillard aux yeux blancs, attentif et stupide, devenu pour lui plus qu'un homme, lui apparut comme un génie fantasque qui vivait dans une sphère inconnue⁵⁷. » Poussin et Porbus seront tous les deux surpris et déçus lorsque le dévoilement de la toile aura lieu. C'est la chute totale du maître. Porbus et Poussin ne

⁵⁶ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale », in *Communications 8. L'analyse structurale du récit*, coll. « Essais », Paris, Seuil, 1981, 179 p.

⁵⁷ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 2003, p. 53.

comprennent pas la toile de Frenhofer⁵⁸. La réception négative désespère Frenhofer au point où il remet complètement en question son talent artistique⁵⁹. Désespéré à la suite de la réaction de ses compères, face à son soi-disant chef d'oeuvre, Frenhofer meurt en mettant le feu à son oeuvre. Même si le récit se clôt par une chute plutôt étonnante dans le contexte de la nouvelle, le texte est pourtant contaminé depuis le début par un imaginaire du feu qui annonce la suite de l'histoire.

À plusieurs reprises dans la nouvelle, le narrateur ou les personnages mentionnent le feu. Ces allusions au feu n'ont rien à voir avec l'incendie provoqué par Frenhofer. En détachant ces références au feu de leur contexte d'origine, il est possible de dégager une progression dans l'isotopie du feu. Elle se déploie en quatre étapes successives. Les premières évocations du feu sont sous forme de métaphores : « feu sacré⁶⁰ », « flambeau de Prométhée⁶¹ » et « flamme céleste⁶² ». Le feu, d'abord mythologique, se concrétise dans ses manifestations suivantes puisqu'on parle de « fondre ensemble au feu⁶³ » et de se retrouver « devant un bon feu⁶⁴ ». Le texte de Balzac évoque donc des utilités du feu grâce à sa chaleur. Le feu devient ensuite un fantasme alors qu'un des personnages parle de « brûler [...] Catherine⁶⁵ » et qu'un autre dit : « je mettrai le feu à ta maison⁶⁶ ». Ce désir du feu fait place à un feu véritablement destructeur. Le narrateur évoque les « décombres d'une ville incendiée⁶⁷ » et ensuite à la fin de la nouvelle Frenhofer a « brûlé ses toiles⁶⁸ ». L'isotopie

⁵⁸ Poussin dit à propos de la toile : « Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture. » *Ibid.*, p. 66.

⁵⁹ « Il s'assit et pleura. 'Je suis un imbécile, un fou ! je n'ai donc ni talent, ni capacité, je ne suis plus qu'un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher ! Je n'aurai donc rien produit !' » *Ibid.*, p. 68.

⁶⁰ « [...] quelques-uns de ces entêtés auxquels on doit la conversion du feu sacré pendant les mauvais jours ». *Ibid.*, p. 41.

⁶¹ « La flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois dans tes mains [...] ». *Ibid.*, p. 42.

⁶² « [...] beaucoup d'endroits de ton tableau n'ont pas été touchés par la flamme céleste ». *Ibid.*, p. 42.

⁶³ « Si tu ne te sentais pas assez fort pour fondre ensemble au feu de ton génie les deux manières rivales, il fallait opter franchement entre l'une ou l'autre, afin d'obtenir l'unité qui simule la condition de vie ». *Ibid.*, p. 43.

⁶⁴ « Le peintre en espérance se trouva tout à coup dans une salle basse, devant un bon feu, près d'une table de mets appétissants [...] ». *Ibid.*, p. 49.

⁶⁵ « Oui, j'aurai la force de brûler ma Catherine à mon dernier soupir [...] ». *Ibid.*, p. 61.

⁶⁶ « [...] je mettrai le feu à ta maison, et personne n'en sortira ». *Ibid.*, p. 64.

⁶⁷ « Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée ». *Ibid.*, p. 66.

suit assez clairement un cheminement des métaphores du feu, en passant par un feu utile aux fantasmes du feu jusqu'à un feu réellement destructeur. La structure croissante du paradigme annonce la fin de la nouvelle.

1.3 Contamination du thème crépusculaire dans *La Mort de Virgile*

Avec le roman *La Mort de Virgile* de Hermann Broch, la représentation de l'autodafé se retrouve d'emblée du côté du réinvestissement d'une figure historique, comme les romans *Quatre-vingt treize* de Hugo et *La Bibliothèque* de Bari. Broch explore l'histoire de Virgile qui aurait voulu avant la fin de sa vie anéantir son manuscrit de *L'Énéide*. Le roman de Broch porte donc sur la tentation de Virgile d'en finir avec son manuscrit. Les déplacements de Virgile avant sa mort sont tirés de faits historiques. Le texte de Broch n'est pas seulement une actualisation historique, il se construit à partir de *L'Énéide*, mais aussi des *Géorgiques*. De nombreuses citations du texte de Virgile sont reconduites par le roman qui entremêle parfois sans distinction les passages empruntés avec son propre texte. Le traducteur français, Albert Kohn, le précise dans l'appendice du roman de Broch : « *La Mort de Virgile* contient presque cent extraits des poésies de Virgile; la plupart du temps, ils sont entremêlés au récit dont ils font partie, mais plusieurs sont insérés sous forme de citations distinctes⁶⁹ ». La trace dans *La Mort de Virgile* n'est pas seulement celle du feu. Les textes de Virgile sont disséminés tout au long du roman. Contrairement au *Nom de la Rose* d'Umberto Eco où le texte brûlé est toujours absent, le texte à brûler prend corps avec le récit chez Broch. Le livre brûlé et le feu, comme dans « Le Chef d'œuvre inconnu », contaminent le récit. Même si l'isotopie du feu n'est pas aussi organisée que dans la nouvelle de Balzac, elle possède une structure qui permet de suivre les déplacements de la menace d'autodafé dans le récit.

Dans *La Mort de Virgile*, en plus du paradigme du feu, deux isotopies sont prépondérantes : celle de la lumière et celle de l'obscurité. Les modulations de l'ombre et de la lumière dans *La Mort de Virgile* sont en relation directe avec l'autodafé. Dans *les Biblioclastes*, Gérard Haddad souligne la jonction de l'autodafé et de la lumière en qualifiant le livre qui est détruit dans *La Mort de Virgile* de « thème crépusculaire ». La destruction du

⁶⁸ « Cet adieu les glaça. Le lendemain, Porbus inquiet revint voir Frenhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles ». *Ibid.*, p. 69.

⁶⁹ Hermann Broch, *La Mort de Virgile*, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 2004, p. 443.

livre s'attache dans cette expression aux premières lueurs du jour. La relation entre l'autodafé et la lumière est primordiale dans le texte. L'autodafé se rattache à l'obscurité et se situe donc toujours en relation d'opposition avec la lumière. Les désirs d'autodafé de Virgile surviennent la nuit. Une fois confronté à la lumière du jour, il décide de conserver son manuscrit. Maurice Blanchot écrit d'ailleurs dans *Le livre à venir*, à propos de *La Mort de Virgile*, que « dans la lumière qui traverse beaucoup de ses vers, se laisse pressentir l'approche mystérieuse de la fin⁷⁰ ». La contamination paradigmatique de la lumière permet au lecteur de suivre, à la manière d'un enquêteur sur les traces d'un meurtrier, le déploiement du récit et d'anticiper sa fin. Cette fin annoncée par la lumière est aussi celle explicite dans le titre de *La Mort de Virgile*. Il meurt dans le grand retour de la lumière.

Le roman de Broch se compose de quatre parties — sous le signe des éléments : eau, feu, terre et air — de longueurs différentes. La première partie « L'eau – L'arrivée » raconte la venue par bateau à la ville du poète mourant. Les premiers fantasmes d'autodafé de Virgile surviennent dans la seconde partie du roman : « La feu – la descente » où il est confronté au désir de brûler son manuscrit. Il aimerait reléguer son écrit à l'oubli. La partie « La terre – L'attente » commence par le réveil de Virgile. Cet éveil échoue. Virgile demeure pendant un moment prisonnier entre l'éveil et le sommeil. Blanchot résume cette partie du roman en écrivant que « la troisième partie est un retour au jour. Elle est l'*attente*, la confrontation des vérités de la nuit avec les certitudes de la *terre*, la mise en présence de Virgile qui veut détruire son oeuvre et des amis de Virgile qui veulent la sauver [...] »⁷¹. Le passage du feu à la terre, comme celui de la nuit au jour, marque le chemin de Virgile de l'oubli à la mémoire. Conservant en elle les traces du passé, la terre est l'élément de la mémoire, alors que l'eau, le feu et l'air sont ceux de l'oubli. C'est justement dans ce chapitre sous le signe de la terre que Virgile choisit de sauvegarder l'*Énéide*. Dans la dernière partie du roman « L'éther – Le retour », la lumière triomphe. Après une longue attente, Virgile revient au jour et affronte l'éventualité de sa mort.

⁷⁰ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 2003, p. 160.

⁷¹ *Ibid.*, p. 163.

À l'intérieur du deuxième chapitre, une scène expose la relation d'opposition qu'entretennent le soleil et l'autodafé⁷². Dans cet extrait, l'autodafé semble être imminent, voire urgent. Il doit se produire durant la nuit, et surtout précise le texte, avant le lever du soleil. Virgile ne parvient cependant pas à mettre au feu son manuscrit. Le coffre à l'intérieur duquel se trouve l'*Énéide* a rétréci⁷³. Le rétrécissement fantastique du coffre révèle que le fantasme d'autodafé de Virgile survient au sein d'un rêve. Surgi dans le songe, le désir d'autodafé semble soudain lié à une opération de débrayage⁷⁴ du sujet où il est en rupture par rapport à ses repères spatio-temporels, cognitifs et émotifs. Cette suspension permet en effet à Virgile, dans ce passage, de songer à l'impensable, c'est-à-dire de détruire complètement le manuscrit de l'*Énéide*. Dans *La Mort de Virgile*, l'autodafé n'est envisageable par le poète que dans cet état de disjonction avec le monde. Il est un fantasme qui ne possèdera jamais de concrétude.

S'il y a un débrayage du sujet, il y a bien sûr aussi un embrayage. De retour dans l'univers spatio-temporellement déterminé, Virgile continue d'exprimer son désir d'autodafé dans la troisième partie du roman « La terre – L'attente ». Devant Auguste, il devra même s'expliquer sur ses intentions :

- L'oeuvre ne doit pas me survivre.
- Par Jupiter! Enfin, pourquoi? Donne enfin tes vraies raisons!
- Puisque je n'ai pu offrir ma vie en sacrifice, comme tu l'as fait de la tienne, il me faut destiner mon oeuvre à cette fin... elle doit tomber dans l'oubli, et moi avec elle...
- Ce n'est pas une justification, c'est simplement de la folie.
- Impudeur de la mémoire... je veux oublier... tout oublier... et je veux être oublié... c'est nécessaire, Auguste!...⁷⁵

⁷² « Il fallait que le geste eût lieu sans délai, sans dispositions sacrificatoires, sans offrande de vin, sans rites esthétiques; il n'y avait pas un instant à perdre, il ne devait pas attendre sous aucun prétexte le lever du soleil; non, il fallait que cela eût lieu à l'instant, et avec un effort désespéré, il se redressa : il voulait aller sans délai en plein air, en quelque endroit où brûlât un feu, il voulait y transporter le fardeau des rouleaux manuscrits, [...] et en un lieu quelconque de la nuit étoilée, les mots du poème devaient se réduire en cendres; le soleil ne devait plus voir l'*Énéide*. Telle était sa mission ». Hermann Broch, *op. cit.*, p. 173.

⁷³ Le manuscrit a atteint des « dimensions minuscules ». *Ibid.*, p. 174.

⁷⁴ J'emprunte le concept à Jacques Fontanille dans son ouvrage : *Sémiotique du visible, des mondes de lumière*, coll. « Formes sémiotiques », Paris, Presses universitaires de France, 1995, 200 p.

⁷⁵ Hermann Broch, *op. cit.*, p. 353.

Dans ce dialogue, l'œuvre semble devoir être jointe au sacrifice. Puisqu'il n'a rien sacrifié de son vivant comme Auguste, il doit trouver quelque chose à détruire. Au nom du sacrifice et de la nécessité de l'oubli, Virgile prétend vouloir détruire son manuscrit. Si l'autodafé s'associe à l'oubli, il s'adjoint pourtant davantage à l'ombre qu'à la lumière, malgré la lumière qu'engendre le feu. La lumière serait donc dans le roman la mémoire puisqu'elle maintient la connaissance et que l'obscurité marque, au contraire, la disparition du savoir.

Cette jonction de l'autodafé et de l'ombre se précise dans un autre extrait du roman. L'autodafé est une « obligation », Virgile doit la mettre en branle avant que le soleil arrive. Le désir survient encore dans un instant de débrayage du sujet :

Son réveil fut dominé par le sentiment d'avoir négligé une obligation : tout comme lorsqu'il s'était endormi, ce n'était qu'une sensation, très soudaine, il est vrai, sentant que quelqu'un se trouvait à côté de son lit, il sentit également que cette présence signifiait pour lui quelque faillite : une nouvelle secousse communiquée par cette sensation lui fit franchir le seuil de la conscience, et il sut qu'il aurait dû se hâter sur la plage, à l'aube, pour anéantir l'*Énéide*, et qu'il était trop tard pour le faire. Et il se réfugia à nouveau dans le sommeil pour retrouver un ange, peut-être même avec l'espoir que le regard étranger, qu'il continuait à sentir reposer sur lui, pût être celui de l'ange disparu. [...] La lumière faisait mal. Tombant obliquement du sud, les rayons du soleil de septembre se dessinaient nettement dans l'angle de l'encorbellement, le remplissant de chaleur, de la lumière et de la chaleur d'une matinée de soleil, et la chambre, bien qu'elle fût inaccessible aux rayons de soleil, s'en trouvait changée; désenchantée par la lumière, elle était enlaidie de chaleur : le sol de mosaïque, aux reflets sombres, était sali, le grand candélabre avec ses fleurs fanées et ses bougies consumées paraissait livré à l'abandon. Dans le coin de la chambre en face de lui, se dressait la chaise percée, nécessité et tentation. Tout faisait mal, commençait à faire mal⁷⁶.

Dans ce long passage, l'autodafé est clairement associé à l'ombre, et la sauvegarde du manuscrit à la lumière. Une fois le jour levé, Virgile ne peut plus brûler le manuscrit. Il eût fallu qu'il agisse durant la nuit. Bien qu'il se soit donné l'obligation de le faire, il n'a pas été en mesure de réaliser l'autodafé prévu. Dans cette scène, la lumière fait mal à Virgile puisqu'elle le tire du sommeil pour le ramener dans le monde et pour le confronter directement à ses craintes par rapport à la destruction de son oeuvre. Le retour de la lumière remet en question sa volonté et son courage d'exécuter le sacrifice.

⁷⁶ *Ibid*, p. 217-218.

L'arrivée du soleil coïncide avec le réveil de Virgile, et avec son retour dans le monde. La lumière « fait mal » puisqu'elle oblige Virgile à octroyer plus de concrétude à son fantasme d'autodafé. Il doit désormais confronter ce désir de brûler son oeuvre à la volonté de ses amis qui s'y opposent. Dans *La Mort de Virgile*, le débrayage semble être le seul moment où l'écrivain se détache de son oeuvre au point d'être capable de songer à la détruire. La suspension de la raison dans le rêve lui permet de désirer porter cette violence au livre. Même si Virgile exprime son désir d'autodafé à Auguste, plus la conversation se poursuit, plus il se rallie à ses amis jusqu'à choisir de sauvegarder le manuscrit :

« Je n'ai pas le droit de détruire l'*Énéide*...
 — Y penses-tu encore? » [...]
 « Détruire... non, je ne veux plus détruire l'*Énéide*.
 — Maintenant, tu es guéri pour de bon, Virgile...⁷⁷

Devant Auguste, il choisit de sauver le manuscrit. Il a même le devoir d'assurer sa conservation. Dans *La Mort de Virgile*, l'autodafé est une des pires violences qui puissent être faites à la littérature. Un outrage que l'écrivain, Virgile, n'est pas en mesure de commettre. Ce n'est pas le cas pour Frenhofer dans la nouvelle de Balzac. Il n'en ira pas non plus de même dans le reste du corpus. Chez Canetti, comme chez Bernhard et Sollers, l'autodafé est une violence intime entièrement prise en charge par l'écrivain. Il ne s'agit pas d'une violence extérieure comme nous avons pu le voir dans *Fahrenheit 451* ou dans *Don Quichotte*.

1.4 De l'unité au roman totalitaire

L'isotopie de la lumière, évoquée précédemment, est très riche dans le roman. Les termes employés pour désigner la lumière sont nombreux et varient d'intensité. De l'« éclat » au « crépuscule », on retrouve le « scintillement », la « clarté », le « rayonnement », l'« étincellement » et la « lueur ». Opposées à la lumière, les évocations de l'ombre reviennent aussi régulièrement dans le texte. Les termes sont variés : « brume », « ombre », « obscurité » et « ténèbre ». Même si en termes de fréquence l'isotopie de la lumière est plus

⁷⁷ *Ibid.*, p. 389.

importante que celle de l'ombre, cette dernière revient suffisamment dans le roman pour contrebalancer et nuancer cette présence de la lumière. En dégageant ces deux isotopies antagonistes, on remarque l'existence de deux autres ensembles qui nient les deux isotopies principales. Le texte affirme à plusieurs reprises la participation d'une « non-lumière » et d'un « sans ombre » dans les paysages du roman. Bien sûr, la « non-lumière » est équivalente à l'ombre et le « sans ombre » à la lumière. Ces occurrences de termes contraires soulignent toutefois l'aspect totalitaire du texte. À la manière de la lumière qui se déploie comme un paradigme entier au point d'inclure en elle son contraire, le roman vise la totalité. Les quatre chapitres « L'eau », « Le feu », « La terre » et « L'éther » donnent précisément l'idée d'un roman complet, donc clos. Les titres des chapitres évoquent aussi un parcours qui semble entier en lui-même : de « L'arrivée » à « La descente » en passant par « L'attente » et « Le retour ».

Blanchot perçoit dans *La Mort de Virgile* la recherche d'une unité dans l'entreprise littéraire. Haddad, qui relie les circonstances de l'écriture du texte à son contenu, retrouve dans le roman une représentation du totalitarisme⁷⁸. Bien que ni Blanchot ni Haddad ne précisent les éléments du texte qui les conduisent à de telles lectures, la richesse des isotopies de la lumière et de l'ombre m'amène à voir dans le roman une volonté d'exhaustivité dans la description des phénomènes. Il y a dans le texte un effet de totalité puisque chaque phénomène se manifeste toujours en présence de son contraire. Le roman est donc totalitaire dans la mesure où il semble englober tous les phénomènes au point d'inclure leurs mouvements contraires sans rompre l'unité de l'oeuvre⁷⁹. Dans *La Mort de Virgile*, malgré la présence de l'ombre, la lumière sort triomphante à la fin du récit. Dans « L'éther – Le retour », la lumière vient clore le parcours de Virgile puisqu'elle marque de sa présence l'arrivée de sa mort.

⁷⁸ Blanchot et Haddad mentionnent dans quelles circonstances particulières Broch commence à écrire son roman. Juif autrichien, il entame la rédaction de son livre dans la prison où il est enfermé par les Nazis. Comme nous le verrons avec Canetti, la proximité de Broch avec le Troisième Reich, et notamment les autodafés de 1933, pourraient être à l'origine du thème de l'autodafé. Comme dans le roman de Canetti, aucun lien n'est posé explicitement.

⁷⁹ Je ne m'y suis pas attardée parce qu'il était moins lié à l'autodafé, mais on pourrait étudier une isotopie du son dans le roman avec le bruit, le silence, l'inaudible et le « non silence ». L'isotopie du son est aussi riche et entière que celle de la lumière.

1.5 La poésie est pénombre, la littérature est dissonance

J'ai montré la place de l'autodafé au sein de la tension entre la lumière et l'ombre. Je chercherai maintenant à situer la littérature dans ces oppositions. Le phénomène lumineux permet une réflexion intéressante sur la littérature. La figure du livre brûlé souligne, en effet, des enjeux littéraires importants puisqu'elle amène à considérer l'oeuvre littéraire à la fois à partir de son origine et de l'éventualité de sa fin. *La Mort de Virgile* propose aussi de repenser la littérature en fonction de la lumière. Dans « La terre – L'attente », alors qu'il tente de convaincre Plotius de brûler l'*Énéide* après sa mort, Virgile lui explique que « la poésie provient de la pénombre... tout ce que nous faisons et créons provient de la pénombre... mais la voix annonciatrice a besoin d'une nuit plus profonde et plus haute, oui, encore plus obscure tout en étant plus claire, telle est la vérité⁸⁰ ».

La pénombre est un clair-obscur engendré par un corps opaque qui absorbe une partie des rayons d'une source lumineuse. La pénombre est à la fois zone d'ombre et lumière partielle. Virgile postule donc que l'oeuvre littéraire se situe à mi-chemin entre l'ombre et la lumière. La place de la littérature est ainsi au centre des oppositions principales « Lumière-Autodafé » et « Ombre-Sauvegarde ». La destruction et la sauvegarde sont ainsi toutes deux des parts intégrantes de l'oeuvre littéraire. Si la littérature contient en elle-même son unité qui la fait tenir, elle porte aussi la menace de sa propre destruction. C'est ce que la narration de *La Mort de Virgile* postule en énonçant que « Tout est dissonant. Toute oeuvre humaine est dissonante. L'*Énéide* était dissonante⁸¹ ». La littérature ainsi décrite se constitue donc de voix discordantes. Comme nous l'avons vu plus tôt, le paradigme de la lumière contient en lui sa propre négation. De la même manière, *La Mort de Virgile* démontre que les dissonances ne sont pas des accidents mais qu'elles sont des éléments déterminants de la littérature. La narration du roman relie cette dissonance essentielle à la lumière en précisant que « [Les

⁸⁰ *Ibid.*, p. 239.

⁸¹ *Ibid.*, p. 387. La traduction française respecte très fidèlement la version originale du texte de Broch : « Alles war unstimmig. Alles Menschenwerk war unstimmig. Die Äneis war unstimmig ». Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966, p. 410. Comme la « dissonance » en français, l'adjectif « unstimmig » est aussi un terme employé en musique. On l'utilise pour parler, entre autres, d'un instrument désaccordé. Le mot est composé de « Stimme » qui désigne la voix.

dieux] ne voulaient pas [que Virgile] remédiât à la dissonance des vers, car toute oeuvre humaine doit naître de la pénombre et de l'aveuglement, doit donc rester dissonance⁸² ».

La représentation de l'autodafé dans *La Mort de Virgile* est singulière et elle se rattache à la forme même du roman. Tel que nous l'avons vu, l'autodafé est associé à l'ombre, à la nuit. La sauvegarde du manuscrit correspond à la lumière. Le fantasme de l'autodafé survient souvent dans un moment de débrayage du sujet, moment où Virgile sort par le rêve de son univers spatio-temporel. Si, dans *La Mort de Virgile*, l'oeuvre littéraire est prise entre sa destruction et sa sauvegarde, le rôle de la lumière est précisément d'aider le sujet à prendre conscience de ses actes, de le sortir de l'instant de débrayage. Dans son essai *Tombeau de la fiction*, Christian Salmon⁸³ analyse la violence dont sont victimes les écrivains, il aborde notamment le cas de Broch. En étudiant *La Mort de Virgile*, on aperçoit pourtant que cette violence n'est pas strictement extérieure puisque l'écrivain, par la figure du livre brûlé, met en scène une violence de l'intérieur. Dans toutes les œuvres de mon corpus, la violence sera toujours posée comme un acte intime.

⁸² *Ibid*, p. 392.

⁸³ Christian Salmon, *Tombeau de la fiction*, Paris, Denoël, 1999, 201 p.

CHAPITRE II

LA MISE EN SCÈNE DE L'AUTODAFÉ

Élias Canetti, dans son essai *Masse et puissance*, réfléchit aux mouvements qui déterminent la société. Le peuple est pour lui une masse qui se module par rapport à des menaces et à des manifestations de la puissance. Le feu constitue une des menaces qui propulsent les regroupements humains. Plus encore qu'un *opérateur d'images*, tel que l'a conceptualisé Bachelard (voir chap. I), l'image du feu est dans la théorie de Canetti un des grands symboles de la masse : « L'image du feu nous est comme un stigmaté, puissante, ineffaçable et nette⁸⁴ ». Même si le caractère destructeur le détermine et lui procure cette image puissante et inaltérable, le feu est aussi lié à la vie. La masse se reconnaît devant le feu. L'incendie est autant un spectacle impressionnant de destruction qu'un lieu de rassemblement de la collectivité. Cet aspect paradoxal du feu, présent dans tous les romans de mon corpus, sera capital dans *Autodafé*. Comme dans *La Mort de Virgile*, le fantasme d'autodafé survient dans le rêve. Alors que Virgile ne va jamais au bout de l'autodafé, le personnage principal du roman de Canetti, le professeur Kien, parviendra à brûler sa bibliothèque et ses manuscrits. Ce désir né dans le songe sera mis en scène dans le dernier chapitre. L'excipit coïncide avec le passage à l'acte de Kien. Avant d'analyser plus directement la représentation de l'autodafé, j'explorerai la cécité qui détermine l'ensemble des relations entre les personnages. Cet aveuglement dans les relations interpersonnelles revient dans la représentation de l'Histoire dans *Autodafé*. Kien, comparé aux plus grands martyrs, s'attarde à la description de l'histoire de l'Antiquité en faisant fi des autres événements historiques qui se sont produits en Occident. Cet effacement opère dans le roman un détournement de l'Histoire au profit de son autodafé intime qui se substitue aux autodafés commis peu avant la parution du roman en Autriche et en Allemagne.

2.1 Menaces de cécité

Le titre français *Autodafé*⁸⁵ du roman d'Élias Canetti oriente sa lecture vers la scène finale où Peter Kien met le feu à sa bibliothèque. La question de l'autodafé ne représente

⁸⁴ Élias Canetti, *Masse et puissance*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 2004, p. 78.

⁸⁵ Il s'agit du titre de l'édition publiée par Gallimard en 1968. La première édition française publiée par les éditions Arthaud en 1949 portait le titre *Tour de Babel*.

toutefois pas le propos central du livre. Le titre original *Die Blendung* se traduit littéralement par « L'aveuglement ». L'autodafé des livres n'aurait pas lieu sans cette cécité qui constitue le thème principal du roman. Cette jonction entre la mise au feu des livres et l'aveuglement se construit au cours du roman. Dans *Autodafé*, tous les personnages sont aveugles les uns par rapport aux autres. Ils interagissent entre eux sans jamais se comprendre. Toutes leurs interprétations des gestes ou des paroles des autres sont fautives.

La cécité est présentée d'emblée comme la pire menace, pire encore que l'incendie de la bibliothèque de Kien. Au début du roman, le narrateur raconte que :

Kien se jura de se donner la mort s'il était menacé de cécité. Chaque fois qu'il rencontrait un aveugle, la même douloureuse angoisse l'étreignait. Il aimait bien les muets; les sourds, les paralytiques ou autres infirmes lui étaient indifférents, mais les aveugles l'inquiétaient. Il ne comprenait pas qu'ils ne se donnent pas la mort⁸⁶.

Kien est pourtant décrit comme un aveugle d'un bout à l'autre du roman. Bien que le narrateur le présente comme un grand lecteur, Kien s'avère incapable de lire les signes du monde autour de lui. Le texte ne statue jamais précisément sur cette cécité dont Kien est l'objet. Les quiproquos sont décrits comme tels sans que le narrateur ne prenne position par rapport à eux ou ne décrive leur nature.

Le narrateur se permet toutefois d'ironiser sur l'aveuglement dont est victime Kien. Dans un passage du roman, il va même jusqu'à dire que Kien voit enfin clairement les sentiments de Thérèse : « Les écailles tombèrent des yeux de Kien : il n'était plus question de l'odieux testament. Il la vit malheureuse, mendiant un peu d'amour; elle voulait le séduire, il ne l'avait encore jamais vue ainsi. [...] Le testament n'avait été qu'un prétexte pour lui parler⁸⁷ ». Si, dans les pages précédentes, Thérèse s'était en effet livrée à un jeu de séduction que Kien ne comprenait pas, à ce moment-ci du roman, elle ne souhaite qu'obtenir la signature de Kien afin de garantir l'acquisition éventuelle de sa fortune par le testament. Pour Thérèse, il n'est donc plus question d'un possible amour entre son mari et elle. Elle a abandonné depuis longtemps toute idée de séduction. Les écailles ne tombent donc pas des

⁸⁶ Élias Canetti, *Autodafé*, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 2001, p. 30.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 159-160

yeux de Kien. Bien au contraire, au moment même où il croit avoir retrouvé la vue, Kien est plus que jamais aveugle quant à sa femme. Alors que Kien est le plus aveugle des deux personnages dans cette scène, il pensera à propos de Thérèse, qu'il croit toujours avoir déjouée : « Quelle créature aveuglée!⁸⁸ ». Le ton comique du récit, en plus d'être révélé par l'exclamation de Kien, se manifeste dans ce passage par la reprise biblique. La métaphore des écailles, tirée des Actes des Apôtres⁸⁹, octroie à la scène une gravité qu'elle n'a pas. Le quiproquo entre Kien et Thérèse ne possède guère l'importance de la conversion de Paul dans les Évangiles.

Ce passage du roman ne constitue pas un cas isolé. La narration d'*Autodafé* fonctionne sans cesse sur le mode de l'ironie. Le narrateur, en apparence omniscient et objectif, se moque constamment des personnages à travers leur description. Tant et si bien que le lecteur arrive de moins à moins à discerner le vrai du faux, jusqu'à l'entraîner à remettre en question la célébrité et la compétence du professeur Peter Kien, que l'on dit un éminent sinologue.

Les exemples d'aveuglement sont nombreux, puisque chaque interaction entre les personnages donne lieu à des malentendus. La scène de l'assassinat de Thérèse constitue d'ailleurs un moment probant de cette cécité. En réalité, aucun meurtre n'a lieu. Le texte n'explique pas pourquoi, mais Kien croit réellement avoir tué sa femme. La situation est tout à fait absurde. Kien doit s'expliquer devant un commissaire et des policiers qui enquêtent sur le décès de Thérèse. Cette dernière, toujours en vie, est même présente à côté de lui. Alors que les policiers n'attendent de Kien que des explications sur la situation, ce dernier se lance dans un long discours. Au milieu de celui-ci, le narrateur précise : « Kien maîtrise son discours. De temps à autre, ses pensées s'égarent vers la science. Il se trouve de nouveau près d'elle⁹⁰ ». La suite du texte ajoute toutefois, contredisant ainsi l'affirmation de maîtrise, que « depuis longtemps, les policiers s'impatientent. Ce n'est que par respect pour le commissaire

⁸⁸ *Ibid.*, p. 160.

⁸⁹ « Vite tombent de ses yeux comme des écailles: il voit de nouveau. » (Actes 9, 18)

⁹⁰ *Ibid.*, p. 423.

qu'ils continuent à écouter⁹¹ ». Plus tôt, Kien affirmait qu'il chercherait à captiver les policiers⁹² par son discours. Ainsi, malgré le prétention de maîtrise, le discours de Kien n'atteint pas ses objectifs puisque les policiers, de plus en plus impatients, ne paraissent pas du tout captivés par ses propos.

Thérèse se révèle, dans ce même passage, aussi aveugle que Kien. À l'instar de Kien qui ne voit pas que la supposée morte se tient, bien portante, à ses côtés, Thérèse ne comprend pas que Kien parle de son meurtre :

Thérèse se tient à côté de Kien. Avec peine, elle avale chacune de ses paroles. Sous la jupe, elle trace des cercles tantôt avec un pied tantôt avec l'autre, sans bouger de sa place. [...] Elle a peur de son mari. Elle a vécu huit ans avec lui dans le même appartement. Elle lui trouve l'air de plus en plus meurtrier. Avant, il ne voulait jamais rien dire; maintenant, il ne parle que de meurtre. Quel homme dangereux! Quand il parle du squelette dans son bureau, elle se dit rapidement : C'était sa première femme⁹³.

Incapable de comprendre le discours de son mari, elle comble les vides en proposant sa propre interprétation. Son mari a eu, se dit-elle, une première femme qu'il a assassinée. Elle ne rejettera jamais cette interprétation, pas plus qu'elle ne comprendra la situation. En raison de ce malentendu, elle ira même juste qu'à affirmer à George Kien, le frère de Peter, que son mari a tué sa première femme⁹⁴, alors que ce dernier n'a jamais eu d'autres femmes qu'elle.

Aussi aveugle à son propre sujet qu'à l'égard des autres, Kien n'a pas conscience de sa propre cécité. Il se permet même de ridiculiser les aveugles :

Des aveugles avec des livres, c'est un spectacle émouvant, ils se cramponnent de toutes leurs forces à leur seule consolation et certains qui n'ont pas de goût pour l'écriture Braille parce qu'on a imprimé trop peu de chose de cette façon, ne renoncent jamais et ne s'avouent jamais la vérité. On

⁹¹ *Ibid.*, p. 424.

⁹² « Il pourrait décrire depuis le début la vie commune avec Thérèse, qui maintenant est morte incontestablement. [...] Il préfère décrire les détails de sa mort à laquelle il a pris une part décisive. Il faut savoir captiver les policiers ». *Ibid.*, p. 418.

⁹³ *Ibid.*, p. 425.

⁹⁴ « Il a tué, voilà! Qu'est-ce que j'y peux? C'était sa première femme. Moi je suis la seconde. Il a caché les morceaux. Derrière les livres, ce n'est pas la place qui manque » *Ibid.*, p. 558.

les trouve devant des livres ouverts imprimés à notre manière. Ils se mentent à eux-mêmes et s'imaginent qu'ils lisent⁹⁵.

Ce passage, où le narrateur raconte tout le mépris que Kien témoigne aux aveugles, rend compte aussi de la présence étrange de ce narrateur dans les scènes d'*Autodafé*. Bien qu'il semble toujours extérieur à la diégèse, il marque de sa présence certaines scènes. L'assemblage semble avoir été créé à dessein pour ridiculiser encore davantage Kien. La présence de ce passage insiste de façon cynique sur l'état de Kien et sur l'importance de son aveuglement. Tiphaine Samoyault, dans son article « Dans la bibliothèque en ruines », qui porte sur les autodafés dans la littérature, développe autrement le caractère aveugle de Kien. Elle voit l'aveuglement de Kien comme un premier signe qui annonce l'événement de la fin du roman. L'aveuglement est le troisième élément de la triade qui conduira à la destruction de la bibliothèque :

Il apprend peu à peu à se déplacer en aveugle au milieu de ses livres afin de se dispenser encore davantage de tout regard sur l'extérieur : ainsi s'accomplit la perfection nécrologique de la bibliothèque dans la triade enfermement, totalité, cécité (qu'on pense aussi à l'aveugle Jorge dans *Le Nom de la rose* et, par un glissement formidable de la fiction au réel, à Borges lui-même, évidemment)⁹⁶.

À son avis, Kien serait donc aussi aveugle devant ses livres dans la bibliothèque que dans ses jugements sur le monde extérieur. Selon le texte, Kien se livre à d'importants travaux intellectuels. Bien que ces activités semblent être d'une importance capitale pour la suite du monde, dans le roman, ses travaux ne paraissent jamais aboutir. À la manière des personnages de Thomas Bernhard (voir chap. 3), le roman porte davantage sur les raisons qui empêchent Kien d'écrire (la présence de Thérèse, les menaces qui planent sur la bibliothèque, la fuite de Kien hors de son appartement), que sur la progression effective de ses recherches. La triade enfermement-totalité-cécité porte ainsi sur le personnage de Kien. Elle concerne à la fois sa position de solitaire enfermé dans sa bibliothèque au début du roman, son caractère totalitaire, puisqu'en tant que sinologue notoire il représente l'érudition totale, et son aveuglement quant à lui-même et aux autres.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 224.

2.2 Cécité et autodafé

Contrairement à *Autodafé*, le retrait de la vue, dans *Corrections* de Thomas Bernhard (voir chap. 3), constitue une façon pour le narrateur de protéger le manuscrit contre une éventuelle destruction. Le narrateur se rassure en se disant : « mais l'important est qu'à présent je ne vois plus les écrits posthumes, pensais-je, que je ne vois plus rien des papiers⁹⁷ ». Dans le roman de Canetti, la progression de l'aveuglement est à l'origine de l'autodafé. Elle génère de multiples dangers liés à celui-ci. La scène finale de la destruction de la bibliothèque de Kien survient précisément en raison de cette cécité. Même si l'autodafé n'est pas posé d'emblée dans le texte, il revient à divers moments clés du roman.

L'idée que Kien brûle sa bibliothèque paraît inconcevable depuis le début du roman. Dès le premier chapitre, Kien est présenté comme un sauveur de livres : « Grâce à lui, d'innombrables textes avaient été reconstitués. Lorsqu'il avait affaire à des passages détériorés ou altérés d'anciens manuscrits chinois, hindous ou japonais, il lui venait à l'esprit autant d'interprétations qu'il le désirait⁹⁸ ». Toutefois, déjà dans le second chapitre du roman, le narrateur révèle que la colère provoque chez Kien des élans de destruction envers ses propres manuscrits : « Seule la rage lui donnait le courage de les détruire. Finalement, comme un marabout solidaire perché sur ses longues pattes, il se trouva debout au milieu d'une mer de papiers en lambeaux qu'il palpait d'un air craintif et embarrassé en les plaignant tout bas comme s'ils avaient été vivants⁹⁹ ». La question du courage introduite par la citation est d'ailleurs importante. Un courage serait donc nécessaire pour détruire ses manuscrits.

Kien réfléchit régulièrement à la possibilité d'un anéantissement par le feu de sa bibliothèque. Le narrateur précise que Kien « doutait d'avoir la force de survivre à la destruction de vingt-cinq mille volumes et plus encore de se soucier d'encaisser une

⁹⁷ Thomas Bernhard, *Corrections*, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 1978, p. 206.

⁹⁸ Élias Canetti, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 41-42.

assurance¹⁰⁰ ». Cette crainte de l'autodafé conduira même Kien à se lier par les serments du mariage à Thérèse, sa servante, attentive à ses livres : « Je vais l'épouser. C'est encore le meilleur moyen que j'aie de tenir en ordre ma bibliothèque. En cas d'incendie, je puis me reposer sur elle¹⁰¹ ». Kien lui avait fait passer auparavant un interrogatoire en règle afin de connaître la réaction de Thérèse dans le cas d'un éventuel incendie :

- Que feriez-vous si un incendie éclatait?
- Elle eut peur et laissa tomber les papiers. Elle garda le livre à la main.
- Seigneur! Je sauverais les livres!¹⁰²

L'existence de Kien est indissociable de celle de ses livres. L'autodafé de sa bibliothèque entraînerait sa propre mort, puisque « son monde, c'était sa bibliothèque¹⁰³ » et « la seule pensée qu'il pourrait incendier ses livres brûlait Peter plus que le feu. Si grand était son amour pour sa bibliothèque; elle remplaçait pour lui les hommes¹⁰⁴ ».

2.3 Rêves d'incendie

Même s'il a laissé sa bibliothèque aux bons soins de Thérèse, Kien est envahi par des visions oniriques dans lesquelles il est le témoin privilégié de l'incendie dans sa bibliothèque¹⁰⁵. Son premier rêve d'autodafé arrive dans le troisième chapitre. Le jour avant que ne survienne ce rêve, Kien avait refusé l'accès à sa bibliothèque à un jeune voisin qui s'intéressait à ses livres. Le texte ne confirme jamais si le rêve coïncide avec la demande du gamin. Thérèse lui avait toutefois aussi manifesté, la même journée, un intérêt envers ses livres. L'évocation de l'ouverture de sa bibliothèque¹⁰⁶ à d'autres personnes, même si elle ne se concrétise pas, semble introduire au sein du roman la menace du feu. Il intervient d'abord dans le texte par un déictique temporel : « Dans la nuit, il vit un homme ligoté [...] »¹⁰⁷. Le rêve n'est d'ailleurs nommé comme tel qu'à la toute fin du passage. Le narrateur ne précise

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰² *Ibid.*, p. 57.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 551.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 591.

¹⁰⁵ Dans mon étude de la *Mort de Virgile* de Hermann Broch (voir chap. 1), je montrais que les représentations d'autodafé se manifestent toujours dans les rêves. Il semble y avoir un imaginaire commun entre les deux textes qui lie l'autodafé et le rêve.

¹⁰⁶ Nous verrons plus loin dans *Nombres* de Philippe Sollers (voir chap. 4) de quelle manière les ouvertures et l'intrusion de l'air dans le texte alimentent la propagation du feu.

¹⁰⁷ Élias Canetti, *op. cit.*, p. 51.

pas si Kien est dans un état de veille ou d'éveil lors de cette nuit. Il rapporte toutefois un étonnant détail. Alors que Kien voit deux jaguars qui s'attaquent à un homme ligoté, le narrateur mentionne que le professeur ferme les yeux, aveuglé par le sang qui gicle du corps de l'homme. Puisqu'il ferme les yeux, cela implique qu'ils étaient d'abord ouverts. Kien ne dormait donc peut-être pas. Le détail contribue à rendre la scène onirique un peu plus confuse. Le narrateur précisera à la fin du rêve qu'il s'agissait bien d'un songe. Les imprécisions demeurent dans le texte jusqu'à ce moment. La part de délire des événements évoqués amène toutefois d'emblée à lire le passage comme un rêve, malgré la confusion engendrée par l'évocation de yeux ouverts.

En rouvrant les yeux, Kien s'aperçoit plus tard que les jaguars possèdent des pieds d'homme. La scène se transforme alors en rituel sacré. Tandis que les jaguars se révèlent être des prêtres sacrificateurs du Mexique, de la poitrine de l'homme ligoté jaillit un livre. La description cède place au délire. Le sang de l'homme se transforme en un combustible qui provoque l'incendie de la collection de Kien. Les livres jaillissent de la bibliothèque comme le sang dans la poitrine du sacrifié. La mort de l'homme n'avait pas poussé Kien à réagir. C'est à la vue des dommages subis par ses livres qu'il est saisi de l'impulsion d'agir : « Les misérables brutes! Il avait entendu parler de sacrifices humains, mais des livres, des livres!¹⁰⁸ ». La perte des livres représente, somme toute, la plus grande perte qui soit, pire encore que le meurtre d'êtres humains. La cécité, thème central du roman, se retrouve bien sûr au coeur de cette scène d'autodafé. Kien ne parvient pas à s'emparer des livres en danger: « Les flammes l'aveuglent. Malédiction! Qu'est-ce que cela veut dire? ». En plus des flammes qui nuisent à sa vue, des êtres humains se jettent sur lui pour entraver son chemin. Il est contraint à ne rien voir puisqu'il doit fermer les yeux: « Ses yeux restent cruellement fermés, là aussi des êtres humains se cramponnent. Il les exècre, ces créatures avides¹⁰⁹ [...] ». Les êtres accrochés à ses yeux ne l'empêchent néanmoins pas complètement de voir. La cécité est un malheur physique dont l'éminent sinologue qu'est Kien peut faire abstraction selon le

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 53.

narrateur: « On maintient de force ses yeux fermés, mais il voit par les yeux puissants de l'esprit¹¹⁰ ».

Il semble pourtant que ce soit ce même esprit qui ait engendré l'autodafé. Alors que Kien, impuissant, regarde « par les yeux de l'esprit » ses livres brûlés, le narrateur raconte qu'une voix intervient pour prononcer sa sentence: « À ce moment, une voix – elle sait tout, c'est la voix de Dieu – proclame: 'Ici, il n'y a pas de livres. Tout est vanité'. Kien sait aussitôt que la voix a dit vrai¹¹¹ ». Kien ne réagit pas à l'accusation de vanité, sinon en acquiesçant. Il est trop occupé à se réjouir de s'être sorti des flammes vivant. C'est d'ailleurs dans ce passage que le premier rire de Kien retentit: « L'envie le prend de rire du brasier vide¹¹² ». Même si ce rire paraît sortir de nulle part dans le rêve de Kien, l'incursion du rire sera très importante dans la scène d'autodafé finale.

2.4 Discours sur les livres brûlés

La deuxième mention importante d'autodafé se trouve au septième chapitre. L'événement survient alors que Thérèse a eu le malheur de fermer les portes de la bibliothèque pendant la journée. Kien ne tolère pas un tel geste. Sa bibliothèque est pour lui un « corps vivant¹¹³ » qui doit respirer. Les livres devraient donc pouvoir être rangés dans un espace le plus ouvert possible. L'incident, en soulevant une des menaces qui planent sur sa bibliothèque, l'entraîne, à prononcer un long discours au sujet des autodafés. Il se place donc sur une échelle dans la bibliothèque pour déclamer sa prose à « sa bien-aimée¹¹⁴ ». Précisons que cette « bien-aimée » n'est pas Thérèse, mais sa collection de livres. Il évoque, notamment dans son discours, certains grands ennemis de l'histoire. Il élabore plus particulièrement à propos d'un empereur chinois Shi-Houang-Ti qui ordonna, sous son règne, de détruire tous les livres¹¹⁵.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 53.

¹¹² *Ibid.*, p. 53.

¹¹³ *Ibid.*, p. 118.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹¹⁵ Lucien X. Polastron précise dans *Livres en feu: Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, que l'empereur superstitieux avait conservé les recueils de divination. « Seul, un petit nombre de livres fut à l'abri de la confiscation; lesquels? vous pouvez vous imaginer : des livres de

Le professeur Kien insiste particulièrement sur la fin du brûleur de livres chinois. Il raconte que ce dernier fut scié en deux dans le sens de la longueur pour avoir détruit des milliers de livres. Une fin qu'il trouve évidemment juste puisque le pire crime, à son avis, n'est pas de tuer des hommes, mais de brûler des livres. Plus encore, Kien qualifie cette fin « d'édifiante »; elle serait donc instructive et morale. Dans le roman, la mise à mort de Li-Si, premier ministre de Shi-Houang-Ti, obtient un statut particulier puisque selon l'historien de l'autodafé, Lucien X. Polastron, Li-Si aurait été scié en deux dans le sens de la largeur¹¹⁶. Le roman détourne donc le fait historique afin de le rendre plus cruel encore. L'exécution du premier ministre représente pour Kien le lieu d'une jouissance avouée. Il l'énonce explicitement dans le discours qu'il prononce pour sa bibliothèque :

Chaque fois que je lis, chez un historien chinois, le récit de l'incendie des livres, je ne manque pas de rechercher dans tous les documents existants la fin édifiante du massacreur Li-Si. Par bonheur, elle a été décrite à plusieurs reprises. Tant que je ne l'ai pas vu dix fois scié en deux sous mes yeux, il m'est impossible de trouver le calme et le sommeil¹¹⁷.

Il admet toutefois qu'il est conscient que la vengeance du peuple chinois était vaine puisque le savoir brûlé ne pourra renaître¹¹⁸. Dans le discours de Kien, l'autodafé s'inscrit à l'origine d'une perte capitale et irrémédiable.

À la représentation de l'incendie des bibliothèques, s'ajoute dans cette scène, un nouveau sens. Kien insiste sur l'odeur associée à l'incendie. Lorsqu'il pense à une bibliothèque en feu, il associe l'image des livres en flammes à leur odeur¹¹⁹. La portée accordée aux sens dans la représentation de l'incendie semble aller de pair avec l'humanisation de la bibliothèque. La bibliothèque d'*Autodafé* est un être vivant. Elle n'est

médecine, de pharmacopée, de prédictions, d'agriculture, d'arboriculture, bref uniquement la foule vulgaire des ouvrages pratiques ». Lucien X. Polastron, *op. cit.*, p. 120.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 115.

¹¹⁷ Élias Canetti, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁸ « Il mourut certes, mais les livres morts n'y gagnaient rien ; ils étaient et restaient brûlés ». *Ibid.*, p. 120.

¹¹⁹ « J'avoue sentir encore aujourd'hui l'odeur de cet incendie ». *Ibid.*, p. 120.

d'ailleurs pas associée à n'importe quel mortel. Les livres sont des saints martyrs¹²⁰. Sans participer directement à l'humanisation de la bibliothèque, l'importance des sens octroie une concrétude à l'incendie qui contribue à faire de la bibliothèque un corps. La personnification est un des procédés stylistiques auquel le roman a le plus recours. Pour accentuer cet effet, Kien s'adresse directement à ses livres comme s'il entretenait réellement un échange avec eux :

Je sais que le souvenir de ces journées d'horreur glace encore vos veines, comme celui de mainte autre persécution. Ce n'est ni la dureté du cœur ni l'insensibilité qui me poussent à vous rappeler les témoignages sanglants de votre glorieux passé. Non, je veux seulement exciter votre ardeur et faire appel à votre aide pour les mesures que nous devons prendre afin de nous armer contre le danger¹²¹.

En plus d'attribuer à ses livres un physique humain, notamment par l'emploi de l'expression « glacer vos veines », il fait appel à la mémoire de sa bibliothèque et l'implore même de lui prêter main forte lors d'un éventuel incendie. La narration prend part à la figure construite par les paroles de Kien : « Kien se tut et regarda autour de lui d'un air de menace et de défi. Les livres se taisent, eux aussi, aucun ne sortit du rang et Kien poursuivit son allocution bien méritée¹²² ». Compte tenu du statut problématique du narrateur omniscient d'*Autodafé*, qui comme nous l'avons vu, semble plus intradiégétique qu'on pourrait le croire au premier abord, la personnification se poursuit encore sous le couvert d'une ironie qui vise à ridiculiser Kien. La suite du passage confirme toutefois que le délire de Kien prend corps.

Alors que son discours se transforme en un appel guerrier contre l'ennemi — Thérèse — les livres deviennent réellement vivants. Ils répondent aux appels du professeur. La bibliothèque possède l'attribut que Kien lui avait accordé auparavant. Il parlait plus tôt des veines de la bibliothèque. C'est d'abord par le sang que la bibliothèque prend vie à la fin du discours de Kien :

Le sang coula; comme c'était le sang des livres, il se sentit mal à mourir. Surtout, ne pas s'évanouir, ne pas perdre conscience! Alors, un bruit de bravos s'éleva; on eût dit la tempête passant à travers une forêt de feuilles; de

¹²⁰ « Calme, silencieux, résolu, le livre subit la mort des martyrs. Les humains poussent des cris aigus, le livre brûle en silence. Les martyrs et les saints ne crient pas ». *Ibid.*, p. 53.

¹²¹ *Ibid.*, p. 121.

¹²² *Ibid.*, p. 122.

tous côtés fusèrent des acclamations pleines d'allégresse. Ça et là, il reconnut quelques voix aux paroles qu'elles prononçaient. C'était leur langue, leurs accents, oui, c'étaient bien eux ses amis, ses fidèles¹²³.

La personnification se transforme en prosopopée. Les livres habituellement silencieux, décrits comme les amis et fidèles de Kien, prennent la parole pour acclamer ses propos. Le texte accole d'ailleurs un qualificatif étrange au discours de Kien suite à la réaction des livres : « Il ne se serait jamais cru capable de tenir un discours aussi incendiaire¹²⁴ ». Bien que le terme « incendiaire » soit employé au sens figuré, l'emploi du mot soulève toutefois une ambiguïté autour de l'autodafé, ambiguïté qui annonce la fin du roman.

La bibliothèque qui avait toujours été décrite comme une masse homogène se singularise. Le représentant de la partie rebelle de la bibliothèque, un livre de Gautama Bouddha, s'oppose à la guerre contre Thérèse décrétée par Kien. Il encourage le reste de la bibliothèque à demeurer pacifique. Alors que les précédents échanges verbaux entre Kien et sa bibliothèque étaient rapportés dans le discours indirect du narrateur, un dialogue fait désormais surface :

- Pourquoi n'avez-vous pas fait connaître plus tôt votre opinion ?
 — Nous ne sommes pas joints aux applaudissements, ô maître!
 — Vous auriez pu élever des protestations !
 — Nous avons gardé le silence, ô maître!
 — Cela vous ressemble bien¹²⁵.

À la suite des protestations d'un livre de Bouddha, au moment de passer à l'action et de concrétiser le plan, les livres finissent par se prononcer contre la guerre organisée par Kien. Alors que les livres devraient commettre certaines actions, la personnification s'écroule. Toutes les sections de la bibliothèque, des livres asiatiques aux livres français en passant par les livres allemands et anglais, refusent de prendre les armes. Kien se retrouve seul face au danger d'autodafé qui menace encore sa bibliothèque.

¹²³ *Ibid.*, p. 124.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 124.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 126.

La personnification de la bibliothèque dans *Autodafé* connaît d'ailleurs un deuxième niveau. Le roman lui-même est un être inanimé à qui on octroie des attributs humains. La position étrange du narrateur d'*Autodafé* — toujours à l'extérieur de la diégèse — mais qui s'inscrit en son sein à différents moments clés du roman lui confère des attributs « humains ».

La possibilité de l'incendie représente une menace constante. Dans chaque nouveau lieu, Kien analyse les risques encourus par les livres. Alors qu'il est en cavale et que sa bibliothèque repose entièrement entre les mains de Thérèse, il s'installe au Mont-de-Piété. La première pensée qui lui vient à l'esprit concerne précisément les risques d'incendie de l'endroit. Il s'imagine une scène d'incendie et s'aperçoit que l'immeuble n'est pas prêt à affronter une telle éventualité. Il se dit que les livres ne devraient pas être au sixième étage. Ils sont trop loin pour être sauvés. Il devrait plutôt prendre la place des bijoux au premier étage. Les bijoux pourraient être aisément lancés par la fenêtre : « Les pierres ne se font pas mal; les livres au contraire, qui tombent du sixième étage dans la rue, sont presque morts [...]. Ce que l'un s'apprête à jeter par la fenêtre, l'autre lui arrache et le jette dans les flammes. 'Plutôt les voir brûlés que défigurés!' »¹²⁶ L'argument de Kien porte toujours sur le caractère vivant des livres qui ne pourraient être jetés comme les bijoux du haut d'une fenêtre.

2.5 Détournement de l'histoire

Les autodafés qui se produisaient au début du roman dans les rêves de Kien apparaissent bientôt dans un délire éveillé. Le texte s'empare de la transformation. L'esthétique du roman se modifie. La phrase se scinde, le texte fait désormais corps avec le délire. Cette jonction entre la narration et le délire de Kien se manifeste pour la première fois de manière éloquente au vingt-sixième chapitre, « Des Pantalons ». Une série de phrases nominales s'enchaînent dans une longue énumération. L'usage du tiret devient abusif et agrammatical. Il ne sert plus à préciser une idée ou à introduire un dialogue. Le texte a recours aux tirets pour séparer le déroulement d'idées dont la logique est de moins en moins apparente :

¹²⁶ *Ibid.*, p. 276.

Aristote savait tout. La première bibliothèque. Une collection zoologique. La passion de Zoroastre pour le feu. On l'estimait dans son pays. Un mauvais prophète. Prométhée, un démon. L'aigle mange seulement son foie. Mange donc aussi son feu! Le Thersianum au sixième étage – des flammes – des livres – fuir par des escaliers raides – vite! vite! – malédiction! – encombrement – au feu! au feu! – un pour tous, tous pour un – union, union, union – des livres, des livres, nous sommes tous des livres¹²⁷.

Il faut recourir à une connaissance encyclopédique¹²⁸ pour comprendre comment s'opèrent les liaisons dans ce premier passage. Dans *Livres en feu*, Polastron décrit Aristote comme l'un des plus importants collectionneurs de livres de la Grèce antique¹²⁹. Il aurait même enseigné à certains rois d'Égypte de quelle manière on organise les livres en bibliothèque. La collection de livres n'était pas avant lui une pratique courante. Elle aurait valu, selon Polastron, à Aristote les sarcasmes de Platon. Il faut donc connaître cette histoire afin d'effectuer le lien entre les deux premières phrases : « Aristote savait tout » et « La première bibliothèque ». La phrase suivante « Une collection zoologique » est plus obscure encore. L'historien de l'autodafé raconte que plusieurs livres de la collection d'Aristote, peu soignés par ses héritiers, auraient été détruits par les rats, les mites et les vers. Grâce à cette référence, un lien peut être établi entre les deux phrases.

Le passage à Zoroastre¹³⁰ ne s'opère pas d'emblée. Historiquement, Zoroastre aurait vécu bien avant Aristote. La conquête de la Perse par Alexandre le Grand est cependant contemporaine d'Aristote. Pendant l'invasion du roi de Macédoine, ancien élève d'Aristote,

¹²⁷ *Ibid.*, p. 508. La traduction française de Paule Arthex reproduit très fidèlement le changement d'esthétique qui s'opère dans le texte. Dans la version originale allemande, Canetti utilise les mêmes procédés : « Aristoteles hat alles gewusst. Erste Bibliothek. Zoologische Sammlung. Zoroasters Leidenschaft fürs Feuer. Er galt in seinem Vaterland. Schlechter Prophet. Prometheus, ein Teufel. Der Adler frisst nur die Leber. Friss doch sein Feuer! Thersianum im sechsten Stock — Flammen — Bücher — Flucht über steile Stiegen — rasch, rasch! — Verflucht! — Stauung — Feuer! Feuer! — Einer für alle, alle für einen — einig, einig — Bücher, Bücher, sind wir alle ». Elias Canetti, *Die Blendung*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, p. 415.

¹²⁸ Je fais référence au concept développé par Umberto Eco. Umberto Eco, *Lector in fabula*, coll. « Livre de poche », Paris, Librairie générale française, 1989, 314 p.

¹²⁹ Lucien X. Polastron, *op. cit.*, p. 43-44.

¹³⁰ Il est intéressant de noter que Canetti recourt au nom grec du personnage « Zoroaster », ou « Zoroastre » en français alors qu'avant lui Nietzsche a popularisé la forme allemande dérivée de l'ancien perse : Zarathustra (Zarathoustra en français). Par cet usage moins courant du nom, il se lie plus étroitement à *Autodafé*, d'une part, puisqu'il utilise le nom grec et donne, d'autre part, au texte une apparence plus incohérente en utilisant un nom dont le référent n'est pas aussi évident.

en Perse, il ordonne de brûler les bibliothèques afin de détruire les textes de Zoroastre. Le fondateur de la bibliothèque d'Alexandrie — célèbre notamment pour sa fin dans les flammes — pratiquait donc aussi l'autodafé. La référence à Zoroastre évoque-t-elle cette partie de l'Histoire? Le texte ne le dit pas, mais le détour par Alexandre le Grand permet de retrouver une certaine cohérence à travers ces phrases brèves. « La passion de Zoroastre pour le feu » évoque aussi le contenu des livres de Zoroastre qui a bien sûr théorisé les quatre éléments. L'allusion à Prométhée dans la suite du texte semble justement rendre compte des condamnations dont fut l'objet Zoroastre : « Un mauvais prophète. Prométhée, un démon. » Implicitement sous « un mauvais prophète », on devine que les œuvres de Zoroastre furent condamnées à la destruction. Le lien entre Prométhée et le feu est bien connu. Le titan fut puni¹³¹ pour avoir offert le feu aux hommes contre les ordres de Zeus, qui venait de prendre le dessus sur les titans. Dans *La Psychanalyse du feu*, Gaston Bachelard étudie le complexe de Prométhée. Il articule, écrit Bachelard, « toutes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres¹³² ». Ce complexe, évoqué par Bachelard, est le principe même qui fonde la bibliothèque. Cette tentation vers la connaissance est sans doute ce qui opère une liaison entre Zoroastre et Prométhée. Ils sont tout deux « punis » pour avoir donnée accès à la connaissance.

Après ces allusions historiques, le texte enchaîne brutalement avec un retour dans l'histoire intime de Kien. De l'Antiquité aux déboires du Theresianum, le pas franchi s'étend sur plusieurs milliers d'années. L'association survient sans transition dans le texte. Tous les temps de l'autodafé semblent soudain coïncider en un seul : l'instant précis où la bibliothèque de Kien pourrait périr par le feu. S'il fut possible de retrouver une cohérence derrière le début de l'extrait en creusant certains moments historiques, le reste du texte demeure plus obscur : « Le Theresianum au sixième étage — des flammes — des livres — fuir par des escaliers raides — vite! vite! — malédiction! — encombrement — au feu! au feu! — un pour tous, tous pour un — union, union, union — des livres, des livres, nous sommes tous des livres¹³³ ». Il se constitue d'associations libres. On devine qu'une certaine forme de cohérence pourrait se profiler

¹³¹ La punition est d'ailleurs décrite par la phrase d'*Autodafé* : « L'aigle mange seulement son foie ». Elias Canetti, *op. cit.*, p. 508.

¹³² Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1975, p. 26.

¹³³ Elias Canetti, *op. cit.*, p. 508.

derrière les mots comme ce fut le cas dans les phrases précédentes. Puisqu'il s'agit de l'histoire de Kien, il est plus difficile de la retracer. Le passage évoque un incendie qui survient dans le Theresianum au sixième étage. Le récit d'une fuite se profile derrière les fragments. Les éléments principaux de cette fuite sont donnés. L'autodafé (des flammes — des livres), la panique (vite! vite!), la colère (malédiction!¹³⁴), les obstacles (encombrement), le danger (au feu! au feu!) et l'action du personnage (fuir par des escaliers raides). La suite du passage devient de plus en plus opaque :

rouge, rouge — qui barre ainsi l'escalier? — J'interroge. J'exige une réponse!
— Laissez-moi passer! — Je vous fraie un passage! — Je me jetterai sur les
lances des ennemis! — Malédiction! — bleu — la jupe — raide et rigide —
un rocher dressé vers le ciel — en travers de la Voie lactée — Sirius — des
chiens, des chiens de boucher — mordons le granit! — briser dents, gueules,
sang, sang —¹³⁵

Des dialogues se mêlent à l'énumération : « qui barre ainsi l'escalier? » et « Laissez-moi passer! ». Kien s'adresse à un « vous » dont on ne connaît pas le référent (Je vous fraie un passage!). Peut-être déclare-t-il cette phrase à l'endroit de ses livres? Il mentionnait précisément une union entre lui et ses livres (— un pour tous, tous pour un — union, union, union). Rien dans le texte n'explique cependant de qui il exige une réponse (J'interroge. J'exige une réponse!). Rien non plus ne vient compléter l'information manquante afin de permettre de comprendre d'où viennent les lances des ennemis (Je me jetterai sur les lances des ennemis!). Certains indices sont donnés pour comprendre qui est l'ennemi (— bleu — la jupe — raide et rigide). La jupe bleue est le vêtement de Thérèse le plus mentionné par Kien. Il la qualifie souvent de raide et de rigide. L'ennemi pourrait donc être Thérèse elle-même. L'absence de « e » à la fin de « bleu » laisse cependant croire que la couleur ne se rattache pas à la jupe. L'absence d'accord est aussi présente dans la version allemande : « — blau — der Rock ». Si la couleur se rattachait réellement au nom « Rock », la forme déclinée exacte serait « der blaue Rock ». Les adjectifs « raide et rigide » ne se retrouvent pas dans la version originale. La traductrice française les ajoute sans doute pour restituer l'effet produit par le mot « Rock ». L'absence de « e » rend ainsi problématique l'hypothèse qui permettrait de lier les deux mots. Le reste du passage ne fait que complexifier la relation entre les éléments.

¹³⁴ Le recours à « malédiction » inscrit aussi le sujet de l'énonciation dans le discours. On connaît ce mot comme le juron préféré de Kien à travers tout le roman.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 508.

De la jupe, le texte enchaîne sur le « rocher dressé au ciel ». Le ciel engendre dans la phrase suivante l'incursion de la « Voie lactée », la « Voie lactée », celle de « Sirius » et « Sirius », les « chiens de boucher ». Présent dans la Voie lactée, Sirius, comme on le sait, est l'étoile principale de la constellation du Grand Chien. « Le chien de boucher » est une expression qui désigne une race canine : le Rottweiler. Ce type de chien est généralement qualifié d'agressif. Il pourrait s'agir de l'ennemi que Kien doit affronter. Il est possible de retrouver une certaine cohérence dans ce passage obscur. Les précisions ne permettent toutefois pas réellement de saisir les liens, elles les rendent au contraire plus lourdes et opaques.

La comparaison entre les grands drames de l'humanité, l'autodafé des livres de Zoroastre par Alexandre le Grand et, dans la mythologie, la condamnation de Prométhée, donne de la profondeur tragique aux événements qui se déroulent dans la vie de Kien. La mise en relation procède d'une association libre en vue d'octroyer de la densité et, surtout, une portée historique à un événement qui ne semble relever du tragique que pour un seul individu. Il est bien entendu curieux que les événements historiques relatés soient si lointains. La publication du roman de Canetti, qui date de 1935, survient peu de temps après les grands autodafés nazis. Le romancier d'origine juive habitait en Autriche au moment de ces autodafés. Le livre pourrait aussi être écrit en réaction aux autodafés survenus au Palais de justice de Vienne en 1927. Aucun de ces événements n'est cependant relaté dans le roman. La judéité est abordée par la question de l'antisémitisme à travers le personnage de Fisherle¹³⁶. Bien que le thème revienne à quelques reprises dans la suite, il est quand même possible d'affirmer qu'il demeure mineur puisqu'il n'est jamais posé en relation directe avec l'autodafé. Il s'inscrit en filigrane comme une réalité palpable parmi bien d'autres. L'histoire des autodafés européens est passée sous silence. Le texte relate une fois « une gravure de bois du moyen âge, dont la naïveté l'amusait toujours, [qui] représentait une trentaine de Juifs qui brûlaient au milieu de grandes flammes et qui continuaient avec obstination leurs prières sur le bûcher¹³⁷ ». Même si cette gravure introduit dans le roman l'existence d'un Moyen Âge et

¹³⁶ Au quinzième chapitre, au moment de la rencontre entre Kien et Fisherle, ce dernier aborde un peu le sujet de l'antisémitisme : « Fischerle fit une toute petite pause afin d'observer l'effet du mot : « Juif » sur son interlocuteur. Sait-on jamais ? Le monde fourmille d'antiséministes. Un Juif est toujours sur ses gardes devant des ennemis mortels ». *Ibid.*, p. 243

¹³⁷ *Ibid.*, p. 508.

d'autodafés contre les juifs, l'allusion demeure imprécise et floue. De la même manière, le roman évoque bien sûr d'autres événements historiques. Il parle, comme nous l'avons vu, d'autodafés en Chine, de la mort par le feu de Giordano Bruno¹³⁸. Le saut dans le temps — ou dans l'espace puisque Kien aborde souvent la Chine — construit toutefois dans le roman une historicité distincte de la réalité. Il donne l'impression qu'il n'existe rien entre les autodafés de l'Antiquité et Peter Kien. Cette Histoire disparue de l'Europe est très importante dans *Autodafé*; elle le sera aussi dans les romans de Thomas Bernhard, dans *Nombres* de Philippe Sollers et, bien sûr, dans *La Mort de Virgile* de Hermann Broch qui se déroule précisément dans l'Antiquité.

Le sociocritique Dolf Oehler, dans son essai *Le Spleen contre l'oubli*¹³⁹, aborde le silence apparent sous lequel sont passés dans la littérature les événements de juin 1848 en France. Il place cet événement de l'Histoire — pourtant absent des écrits littéraires — comme un moment fondateur pour les plus importants auteurs de l'époque : Baudelaire, Flaubert, Heine et Herzen. Oehler montre que ce silence n'en est pas un, puisque même si la référence n'est pas donnée explicitement, le souvenir de juin 1848 est présent dans toute cette littérature. À travers une série d'évocations plus ou moins implicites, autant dans des textes majeurs comme *L'Éducation sentimentale* de Flaubert que dans les textes aujourd'hui, plus méconnus, comme ceux d'Hippolyte de Castille, Oehler retrouve la trace de l'événement. De la même manière, les grands autodafés européens sont absents de mon corpus. Ce silence apparent passé, par exemple, sur les autodafés nazis fonde la représentation de la bibliothèque brûlée dans la littérature.

Le recours à l'Histoire lui permet encore d'accentuer la portée de son expérience singulière. Dans le passage très bref qui porte sur Giordano Bruno, Kien se fait martyr. Il compare ses quiproquos ridicules avec la fin spectaculaire de Bruno. Il n'y a pas que l'Histoire dans *Autodafé* qui semble partiellement effacée. L'histoire intime de Kien se déroule elle-même dans un contexte aux contours très flous. Il habite dans une grande ville

¹³⁸ *Ibid.*, p. 412

¹³⁹ Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli*, coll. « Critique de la politique », Paris, Payot, 1996, 465 p.

qui n'est jamais nommée¹⁴⁰. On devine qu'il se trouve dans une ville germanophone. Il parle à certaines reprises d'autres lieux géographiques. Le frère de Kien, Georges, habite à Paris. Il mentionne, par exemple, à quelques reprises le Mexique, New York et Tokyo. Comme l'espace, l'époque où se déroule le récit est une donnée imprécise. On suppose qu'elle est contemporaine à l'auteur du roman, mais rien ne l'indique explicitement. La bibliothèque de Kien révèle une certaine inscription temporelle. En plus des œuvres de Confucius et de Bouddha, elle comporte des œuvres importantes de la tradition philosophique allemande : Schopenhauer, Hegel, Schelling, Fichte, Kant, Nietzsche. Il mentionne aussi, sans les nommer, la présence de livres français et anglais. On se doute donc que Kien se situe à la suite de ces auteurs, même si aucune autre précision n'est donnée. Malgré ces quelques brèves mentions d'auteurs du 18^e et du 19^e siècle, les seules œuvres qui sont réellement traitées dans le roman sont le récit de la Genèse dans la *Bible*, plus précisément l'histoire d'Adam et Ève¹⁴¹, et *l'Odyssée* d'Homère¹⁴².

2.6 La finale

Une autre rupture esthétique survient à la fin du roman. La description de l'autodafé final adopte la même forme que l'autre passage analysé plus tôt. La représentation de l'autodafé altère directement le style. Avant d'aborder ce passage, il faut observer comment s'inscrit le délire dans ce chapitre final. Nous l'avons vu précédemment, Kien est incapable de lire les signes du monde extérieur. Il se livre pourtant sans cesse à l'interprétation, sans comprendre que ses analyses sont erronées. Il s'accroche ainsi aux signes qu'il déniche pour planifier les événements à venir. Dans le noir, sur la couverture d'un journal, il distingue quatre lettres « M » et « E », d'une part, et « I » et « N », d'autre part : « En premier lieu, il distingua un grand M. Ainsi, il était bien question d'un meurtre. Immédiatement derrière venait réellement un E. [...] Le deuxième titre commençait par un I et tout de suite après

¹⁴⁰ Polastron écrit que Kien est un « sinologue vivant à Vienne ». Lucien X. Polastron, *op. cit.*, p.356. *Autodafé* n'apporte pas, en réalité, autant de précisions sur la ville de résidence de Kien. Bien que rien n'infirmes, dans le roman, l'hypothèse d'une jonction entre le récit et la biographie de Canetti, qui habitait à Vienne à la même époque. Polastron justifie son propos en faisant remarquer la rime partagée par Kien et Wien.

¹⁴¹ Élias Canetti, *op. cit.*, p. 588.

¹⁴² *Ibid.*, p. 586.

venait un N : INCENDIE¹⁴³ ». Kien voit dans ces seules lettres les signes évidents qu'il sera accusé de meurtre et que la seule solution sera l'incendie. Il tente de lire l'heure sur un cadran. Il ne parvient pas à le faire. Les deux mots « meurtre » et « incendie » se substituent à tout : « L'heure ne se laissait pas déchiffrer; LE MEURTRE ET L'INCENDIE faisaient moins de manières » (p. 610). Sa lecture de ces mots qu'il déchiffre à partir de signes insuffisants — quatre lettres sur la couverture d'un journal — le rend aveugle face aux autres signes qui s'offrent à son regard, tels que l'heure sur le cadran.

La scène de l'autodafé final n'en est que plus confuse. Kien entend d'abord les cris des livres qui souffrent, comme si l'autodafé commençait sans lui. À partir de trois sens — l'ouïe, la vue, l'odorat —, il s'aperçoit de l'événement qui a lieu :

Alors, il entendit les appels désespérés; c'étaient des livres qui criaient. Dans la direction du Theresianum, il aperçut une lueur rougeâtre. Hésitante, elle envahissait peu à peu le ciel noir et béant. Une odeur de pétrole emplissait ses narines. Lueur d'incendie, cris, puanteur : le Theresianum BRÛLAIT¹⁴⁴.

Aveuglé par le spectacle du feu, Kien ferme les yeux. Après ce geste, l'autodafé disparaît progressivement du texte. Kien reçoit des gouttes sur la nuque. Une pluie commence à tomber qui se joint aux forces des pompiers pour éteindre l'incendie du Theresianum. Au moment où l'autre incendie semble éteint, Kien remarque les traces de sang sur le sol. Il veut mettre le feu pour faire disparaître définitivement les marques qui pourraient l'inculper¹⁴⁵. Kien entend la police frapper à sa porte. Il se bouche les oreilles pour ne pas se laisser distraire. L'obligation de mettre le feu à sa bibliothèque lui paraît de plus en plus impérative. Avant que Kien n'effectue de façon méthodique les étapes qui assureront la réussite de l'incendie, un autre moment de délire, semblable au précédent, survient dans le roman :

Erreur, ce n'est pas son frère, similitude de nom, un hasard, un assassin, l'assassin de sa femme, MEURTRE ET INCENDIE, dans tous les journaux, condamné à la prison à vie — à vie — à mort — danse de la mort — veau

¹⁴³ *Ibid.*, p. 610. Les lettres en allemand sont: M, O, B et R. Elles sont traduites pour qu'elles correspondent comme dans la version originale à « meurtre » (Mord) et « incendie » (Brand). « Als erstes nahm er aus : ein großes M. Von Mord war also die Rede. Gleich dahinter kam wirklich ein O. [...] Die zweite Überschrift begann mit einem B und gleich danach kam ein R: Brand. » Elias Canetti, *Die Blendung*, op. cit., p. 501.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 611.

¹⁴⁵ « La colère de Dieu va les anéantir, et lui, l'assassin disparaîtra, mais d'abord il fera disparaître les traces ». *Ibid.*, p. 613.

d'or — héritage d'un million — on n'a rien sans rien — chagrin — adieu — non — union — union jusqu'à la mort — mort par le FEU — risque, risque de FEU — rage, rage de FEU — FEU, FEU, FEU¹⁴⁶.

Il s'agit du deuxième passage où la phrase se scinde pour incorporer les tirets. Cet extrait, comme le précédent, se construit à partir d'associations libres. La menace de prison à perpétuité est d'abord posée (condamné à la prison à vie — à vie — à mort). Les liens entre les éléments de la phrase deviennent de plus en plus obscurs. Si on connaît bien le passage de la Bible auquel se rattache le veau d'or, les deux autres segments (danse de la mort et héritage d'un million) ne sont pas aussi clairs. L'héritage est un sujet important du roman. Il y a deux héritages, celui de Kien, que Thérèse espère obtenir à sa mort, et l'héritage familial qui a permis à Kien de construire sa bibliothèque. Dans la suite du chapitre, il semble que la question de l'héritage soit aussi déterminante dans la décision irréversible que Kien prend en brûlant ses propres livres. S'il meurt ou s'il va en prison, il ne veut pas que ses livres reviennent à son frère : « Georges n'aura pas de livres. Et la police ne l'aura pas¹⁴⁷. » Il ne souhaite pas non plus que la loi, représentée par les policiers, les emporte. Le passage « — on n'a rien sans rien — chagrin — adieu » introduit une notion de sacrifice liée à l'autodafé. La destruction ne se fait pas sans heurts. L'épanorthose, introduite par le « — non », instaure de l'hésitation dans le geste. Kien revient ensuite sur l'union (— union — union jusqu'à la mort), un thème qu'il abordait aussi mystérieusement dans le passage précédent où on retrouvait la même rupture esthétique. L'évocation de cette union rappelle son mariage avec Thérèse, mais la suite des choses nous conduit plutôt vers son union avec sa bibliothèque. « — union jusqu'à la mort — mort par le FEU » annonce le suicide que commettra Kien en même temps qu'il détruira sa bibliothèque. L'autodafé s'accompagne nécessairement de sa propre mort. Il ne survivra pas à la perte de ses livres, même s'il est à l'origine de cette destruction. Le reste du passage (— risque, risque de FEU — rage, rage de FEU — FEU, FEU, FEU.) évoque sans ambiguïté le caractère déterminé du geste. La menace est palpable, sa colère aussi. Les répétitions illustrent l'expansion du feu. Bien que le reste de la phrase¹⁴⁸ soit très fidèlement

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 614.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 615.

¹⁴⁸ Le passage complet en allemand est : « Irrtum, das ist kein Bruder, Namensgleichheit, Zufall, ein Mörder, der Mörder seiner Frau, *Mord und Brand*, über allen Zeitungen, zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilt — lebenslänglich — todeslänglich — Totentanz — Goldkalb —

reproduite en français, la version originale du roman diffère légèrement de la traduction vers la fin. En allemand, la phrase ne se termine pas. Le mot « feu » n'est pas séparé par des virgules : « — vereint bis in den Tod *Feuertod* — Not *Feuersnot* — Brunst *Feuersbrunst* — FEUER FEUER FEUER¹⁴⁹. » Ces détails de ponctuation sont pourtant essentiels à la scène. L'autodafé est une menace ouverte. Bachelard explore cette idée d'ouverture, sans la nommer ainsi, dans ses trois ouvrages¹⁵⁰ sur le feu. Dans *La Flamme d'une chandelle*, par exemple, il précise que « la flamme [...] est un des grands *opérateurs d'images*. La flamme nous force à rêver¹⁵¹ ». La flamme est non seulement une ouverture sur un ailleurs, elle est un moteur, ce que Bachelard nomme un opérateur d'images. La répétition non ponctuée de « FEUER FEUER FEUER » expose le début du processus en acte, en plus de montrer la trace d'un feu qui s'étend.

La description des derniers mouvements de Kien dans la finale du roman est précise. Les événements décrits par le narrateur deviennent incroyablement cliniques. Le texte décrit objectivement toutes les étapes :

Tombant des rayons, des livres s'abattent sur le sol. De ses long bras, il les rattrape. Très doucement, pour qu'on ne l'entende pas du dehors, il les porte, pile après pile, dans le vestibule. Il les entasse bien haut contre la porte de fer. Et tandis que le furieux vacarme lui déchire le cerveau, il construit avec des livres une puissante redoute. Le vestibule s'emplit de volumes et de volumes. Il a recours à l'échelle. Bientôt il atteint le plafond. Il retourne à sa chambre. Des rayons béants le regardent. Devant le bureau de grandes flammes s'élèvent du tapis¹⁵².

Les policiers frappent à la porte pour arrêter Kien. Sous ce vacarme, il prépare ses livres pour l'incendie. Le roman se termine sur la propagation des flammes dans la bibliothèque et sur le suicide de Kien :

Il va dans la bureau des grandes flammes s'élèvent du tapis. Il va dans la pièce à côté de la cuisine et en sort tous les vieux journaux. Il les prend

Millionenerbschaft — war wagt gewinnt — weint — Abschied — nein — vereint — — vereint bis in den Tod *Feuertod* — Not *Feuersnot* — Brunst *Feuersbrunst* — FEUER FEUER FEUER » Élias Canetti, *op. cit.*, p. 506.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 506.

¹⁵⁰ *La flamme d'une chandelle, La psychanalyse du feu, La poétique du feu.*

¹⁵¹ Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁵² Élias Canetti, *op. cit.*, p. 615.

feuille par feuille, les froisse, les roule en boule et les jette dans tous les coins. Il installe l'échelle au milieu de la pièce, là où elle se trouvait auparavant. Il grimpe sur le sixième échelon, surveille le feu et attend. Quand les flammes l'atteignent enfin, il rit à pleine voix, comme il n'a jamais ri de sa vie¹⁵³.

Le rire de Kien constitue le détail à la fois le plus étonnant et le plus révélateur de cette finale. Il s'associe d'abord au délire de Kien qui choisit d'en finir plutôt que de relever l'aveuglement dont il est la victime depuis le début du roman. Il constitue aussi un geste de défense. Dans une autre scène du roman, Thérèse, amoureuse d'un jeune vendeur, se fait humilier dans le magasin de meubles où il travaille. Thérèse est seule contre tous, la foule autour d'elle la ridiculise. Le rire devient son unique instant de répit contre la violence : « Tant qu'ils riaient, elle ne craignait rien. On ne fait pas de mal à quelqu'un quand on est en train de rire¹⁵⁴ ». Le rire est donc pour Thérèse un refuge, un moment de décrochage du réel, comme le rêve l'était dans les premières représentations d'autodafé du roman. Samoyault relate dans cette scène le caractère rédempteur du rire dans *Autodafé*, mais aussi dans le roman *Le Nom de la rose* de Umberto Eco :

Il y a ainsi quelque chose de rédempteur dans les représentations de bibliothèques en flammes, entre extase purifiante et rire satanique : ainsi la bibliothèque de Peter Kien, dans *Auto-da-fé*, se transforme en bûcher, le personnage va s'y hisser et « quand les flammes l'atteignent enfin, il rit à pleine voix, comme il n'a jamais ri de sa vie ». Ainsi encore la bibliothèque abbatiale du *Nom de la rose* prend feu lorsque s'énonce une véritable théologie du rire¹⁵⁵.

Le rire n'est pas étranger à l'incendie. Dans *Le Rire*, Henri Bergson décrit le rire comme un geste social : « Notre rire est toujours le rire d'un groupe¹⁵⁶ ». Bachelard, dans *La psychanalyse du feu*, inscrit l'incendie dans une perceptive similaire à Bergson¹⁵⁷. Il décrit le feu comme « être social »¹⁵⁸. L'autodafé est en porte-à-faux de la triade « enfermement-

¹⁵³ *Ibid.*, p. 616.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 367.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 223.

¹⁵⁶ Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, coll. « Quadrige », Paris, Presses universitaires de France, 1981, 157 p.

¹⁵⁷ La proximité théorique de Bachelard et de Bergson est assez évidente. Bachelard fait de nombreuses références au philosophe dans ce même ouvrage.

¹⁵⁸ « Le feu est plutôt un être social qu'un être naturel ». Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, op. cit., p. 23.

totalité-aveuglement » au sein de laquelle Kien était prisonnier. La double fonction de l'autodafé, à la fois comme rejet et comme geste social, s'apparente à l'idée du feu comme symbole de la masse, développée par Canetti dans *Masse et puissance*. Selon Canetti, cette fois non plus romancier mais essayiste, le feu divise les individus autant qu'il les ressemble : « Le plus impressionnant moyen de destruction est le *feu*. Il est visible de loin et attire les autres. Il détruit irrémédiablement. [...] La masse qui met le feu se croit invincible. Tout le monde se joindra à elle pendant que le feu gagne¹⁵⁹ ». Les entreprises intellectuelles de Kien ayant échoué, le rire et l'incendie deviennent l'ultime acte social du misanthrope.

¹⁵⁹ Élias Canetti, *Masse et puissance*, *op. cit.*, p. 17.

CHAPITRE III

L'OBSESSION DES LIVRES BRÛLÉS DE THOMAS BERNHARD

Selon Salmon (*voir* chap. 1), l'écriture passe sans cesse par le paradoxe du romancier : « Sans échec il n'y aurait pas de roman¹⁶⁰ ». Le romancier écrit et construit une œuvre à partir de ses échecs. Salmon trouve des manifestations de ce paradoxe dans les œuvres de Broch, Proust, Flaubert et Gogol. Ce passage par l'échec du romancier est aussi central chez Bernhard. À travers l'échec, c'est le réel que l'écrivain parvient à transposer dans sa fiction : « L'expérience nous tend un piège changeant, la vie nous trompe. Toute passion manque son objet; elle ne peut donc être racontée que du point de vue du manque, de ce ratage de l'expérience, de ce ratage qu'est l'expérience. Le seul point de contact d'un romancier avec l'expérience, c'est l'échec¹⁶¹ ». L'obsession du livre brûlé est aussi celle de l'échec. Dans les romans de Bernhard, l'autodafé n'est jamais un thème central comme chez Broch ou Canetti. Il apparaît cependant au sein de scènes importantes dans plusieurs romans, de sorte que le livre brûlé constitue chez Bernhard une figure qui contamine ses textes. L'autodafé est un motif obsédant qui revient périodiquement dans les romans. La figure du livre brûlé se construit à travers elle par sa dissémination. La répétition transforme sa présence singulière en obsession. Les narrateurs de Bernhard, qui sont aussi des écrivains, partagent tous le désir d'en finir avec leurs œuvres.

3.1 Les premiers textes : *Je te salue Virgile*, *Dans les hauteurs* et « Watten. Papiers posthumes »

Cette entreprise de contamination de la figure du livre brûlé dans l'œuvre de Bernhard se manifeste du début jusqu'à la fin de son travail littéraire. En 1959-1960, Bernhard a consacré un recueil de poésie à Virgile, *Je te salue Virgile*¹⁶², où l'autodafé n'apparaît étonnamment pas. La seule trace d'autodafé repose sur une mention de Caliban¹⁶³,

¹⁶⁰ Christian Salmon, *op. cit.*, p. 99.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁶² Le recueil a été publié pour la première fois en allemand en 1981, mais il avait été écrit, selon son auteur, en 1959-1960 pendant un voyage en Angleterre et en Sicile. Le titre original n'est pas en allemand, mais en latin *Ave Virgil*.

¹⁶³ « Les voix venues de l'autre rive... Zell... Caliban, l'aubergiste... éclats de rire... » Thomas Bernhard, *Je te salue Virgile*, Paris, Gallimard, 1988, p. 17.

nom d'un personnage bien connu de la pièce de Shakespeare, *The Tempest*, qui a cherché à brûler les livres de Prospero (voir chap. 1). Le lien est toutefois très mince. Le livre brûlé se manifeste concrètement pour la première fois dans l'œuvre de Bernhard dans un ouvrage publié avant la fin de sa vie, *Dans les hauteurs. Tentative de sauvetage, non-sens*, qui est paru pour la première fois en allemand en 1989, mais qui avait été écrit à la même époque que *Je te salue Virgile*. *Dans les hauteurs* est un récit fragmenté dont l'écriture ne ressemble pas au style habituel de Bernhard. Le livre se constitue d'une seule phrase disposée en vers. L'autodafé¹⁶⁴ surgit une fois dans le texte. Il est posé en relation avec le manuscrit :

je fourrage dans les manuscrits, ce tas, ces piles de papiers, je tire ici une page, là une autre, dix pages, vingt pages, cent pages, et je les jette dans le poêle,
je suis pris de dégoût, je ne trouve rien, rien, pas une virgule, je vais tout brûler,
mais où est l'allumette ?, sans allumette je ne peux pas l'allumer, je suis étalé sur mon tas de papier et je brûle, tout en moi brûle, je brûle sur ce tas de fumier, sur ce tas de fumier puant de l'abjection¹⁶⁵,

Cette représentation de l'autodafé, comme chez Canetti, s'accompagne de la mise à mort du brûleur qui périt dans les flammes. Cette scène survient toutefois dans un instant de débrayage du sujet. Au sein de ce délire, la mise à mort des écrits et de son auteur est symbolique. Il ne s'agit pas d'autodafé de livres déjà publiés comme dans l'histoire de Kien, mais plutôt, comme chez Broch, d'un manuscrit détruit.

Dans les œuvres de Bernhard, le livre brûlé est toujours un manuscrit. L'autodafé est un acte intime. Dans la nouvelle « Watten. Papiers posthumes » [1969], le narrateur, un médecin, discute avec un voiturier de la mort de Siller, un instituteur de quarante ans qui s'est pendu dans la forêt. Au cours de l'échange, le narrateur prend conscience de l'importance de détruire tous les papiers de sa « pièce aux livres » dans son cabinet de médecine. Le lien entre l'auteur du livre et l'autodafé est posé explicitement. Le narrateur énonce que :

Ce qu'un homme a fait, ce qu'il a pu penser, il faut que ce soit lui aussi qui le détruise, et il ne doit pas laisser à d'autres, et surtout pas à d'autres après sa

¹⁶⁴ Il y a d'ailleurs dans le texte plusieurs références à la fois à Virgile et à Shakespeare. Le narrateur ne met jamais en relation ces deux auteurs et les livres brûlés.

¹⁶⁵ Thomas Bernhard, *Dans les hauteurs : tentative de sauvetage, non-sens*, coll. « Du monde entier ». Paris, Gallimard, 1991, p. 14.

mort, la charge de détruire tout ce dont, toute sa vie, il a cru devoir vivre, et dont il a constamment pensé *pouvoir* vivre, à l'exclusion d'autre chose. La destruction de ce qu'on produit soi-même, comprenez-moi bien, Monsieur, est le minimum que l'on puisse attendre d'un homme doué de raison¹⁶⁶.

Dans « Watten. Papiers posthumes », l'autodafé de sa propre œuvre est non seulement posé comme un acte raisonnable, il est défini comme un impératif, une exigence minimale. La destruction prend part au processus normal de la pensée. Chez Bernhard, l'autodafé constitue aussi une remise en question importante du livre. La présence du feu dans certains romans rend compte d'un doute face à la possibilité même de transmettre une idée ou une émotion par le biais du livre et, par extension, dans ce cas précis, du langage. Ce doute est aussi présent dès « Watten. Papiers posthumes » :

Du philosophe on s'imagine qu'il maîtrise son sujet, la philosophie donc, alors qu'en réalité il ne sait absolument rien de son sujet. Au fond, nous ne savons jamais rien de nos sujets. [...] Je dis : j'ai longtemps cru, *ah voilà un théologien!* qui va tout t'expliquer et te rassurer pour la vie, [...] en fin de compte, personne n'a jamais été capable de rien m'expliquer, de m'expliquer quoi que ce soit, et personne ne m'a rassuré, n'a été capable de me rassurer sur le sujet le plus insignifiant, au contraire, dis-je, mon inquiétude augmente¹⁶⁷.

Le livre est un équilibre, une totalité close qui fixe la pensée dans le langage. Pour le narrateur, le philosophe ne sait rien. Le livre instaure donc une fausse impression de maîtrise. La totalité du livre manifeste un savoir qui ne correspond pas aux mouvements de la pensée humaine. Tous les personnages de Bernhard tentés par l'autodafé de leurs écrits sont confrontés à ce doute. Animé par la certitude soudaine que les manuscrits ne sont pas à la hauteur de leurs projets intellectuels, ils connaissent tous le désir d'en finir avec leurs écrits.

L'autodafé ne provoque pas de perte dans le monde, pour le narrateur. Ce qu'il détruit ne vaut de toute façon pas la peine d'exister. L'autodafé empêche, par l'incendie, la propagation de ses idées que le narrateur juge indignes de survivre : « Toutes ces idées qui me sont venues, jamais rien que de l'inutile. Folie. Crime. Car ce n'est pas le bon sens, Monsieur, qu'on couche sur le papier, c'est le ridicule, c'est l'incapacité, la bassesse¹⁶⁸. » À

¹⁶⁶ Thomas Bernhard, *Amras et autres récits*, coll « Du monde entier », Paris, Gallimard, 1987, p. 263.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 246.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 264.

propos de ces passages indignes, le narrateur de *Dans les hauteurs* explique que « c'est un fait que ce que nous exprimons en paroles, couchons sur le papier, est dix fois plus bête que ce que nous pensons, et cependant nous acceptons, comme les grands écrivains, de passer pour beaucoup plus bêtes que nous ne sommes¹⁶⁹ ». Dans ce passage de « Watten. Papiers posthumes », comme dans plusieurs autres romans de Bernhard, il importe de nuancer les critiques que les personnages écrivains adressent à leurs propres écrits. L'écriture crée un écart entre la pensée et son énonciation sur le papier. Les personnages écrivains de Bernhard sont, en plus, extrêmement critiques à l'égard de leurs propres œuvres. L'entreprise de destruction de ces papiers qualifiés d'inutiles demande une préparation soignée comme dans *Autodafé* : « De mes propres mains. Je vais sortir tous ces papiers de toutes les pièces, les descendre de tous les greniers, les remonter de toutes les caves, et les brûler¹⁷⁰ ». Le narrateur rassemble tous les papiers dans un grand tas et une seule allumette sera nécessaire pour tout détruire¹⁷¹. Il ne s'agit jamais chez Bernhard d'œuvres littéraires brûlées, sauf dans l'extrait cité précédemment de *Dans les hauteurs* où la nature des papiers à mettre au feu n'est pas mentionnée clairement. On devine cependant dans le contexte du récit que le livre brûlé en est un de littérature. Dans « Watten. Papiers posthumes », les papiers que le narrateur doit brûler sont des notes de médecin. Il lui faut mettre le feu à la pièce aux livres qui ne contient que peu de livres, en réalité : « tout le monde sait que je n'appelle jamais la pièce aux livres autrement que la pièce dite aux livres. La pièce dite aux livres, pense, je pense, le voiturier, où les livres ne jouent qu'un rôle secondaire¹⁷² ». Les écrits brûlés sont toujours le résultat d'un travail intellectuel. Pour le narrateur de « Watten. Papiers posthumes », les papiers à brûler sont des notes médicales. Dans *La Plâtrière*, nous le verrons plus tard, il s'agit d'un traité sur l'ouïe; dans *Correction*, d'un essai d'architecture; dans *Béton*, d'une étude sur la compositeur et chef d'orchestre Mendelssohn Bartholdy; et finalement, dans *Le Naufragé*, d'un livre sur le pianiste Glenn Gould. Entre le travail intellectuel et la littérature, la frontière est très mince chez Bernhard. La littérature est toujours décrite comme un travail intellectuel. Rudolf, dans *Béton*, énonce explicitement que son travail sur Mendelssohn Bartholdy n'est

¹⁶⁹ Thomas Bernhard, *Dans les hauteurs*, op. cit., p. 10.

¹⁷⁰ Thomas Bernhard, *Amras et autres récits*, op. cit. p. 264.

¹⁷¹ « Je dis : une seule allumette suffira à mettre le feu à tous ces papiers. » Thomas Bernhard, *Dans les hauteurs*, op. cit., p. 264.

¹⁷² Thomas Bernhard, *Amras et autres récits*, op. cit., p. 262.

pas « musical », mais « littéraire »¹⁷³. Les diverses représentations d'autodafé se construisent toutes autour d'un récit assez similaire qui ressemble en plusieurs points à celui de « Watten. Papiers posthumes ». Comme l'écriture de Bernhard, qui connaît de nombreuses répétitions, la figure du livre brûlé dans l'œuvre est une obsession qui revient dans toute son oeuvre.

3.2 Multiples variations d'un même récit

Après la nouvelle « Watten. Papiers posthumes », la tentation de brûler le livre apparaît de façon plus importante dans quatre romans — *La Plâtrière* [1970], *Corrections* [1975], *Béton* [1982] et *Le Naufragé* [1983] — qui racontent des récits quasiment identiques. Ils mettent tous en scène un homme incapable d'achever un travail intellectuel important, comme le narrateur de la nouvelle. Dans *Corrections* et *Le Naufragé*, un des proches du personnage principal se suicide par pendaison. Comme Siller dans « Watten. Papiers posthumes », Roithamer — ami du narrateur de *Corrections* —, se pend à un arbre dans une forêt et Wertheimer — ami, aussi âgé de quarante ans, du narrateur du *Naufragé* — se pend devant la maison de sa sœur. Cette récurrence du suicide par pendaison n'est pas propre aux représentations du livre brûlé chez Bernhard. Ce motif se répète dans l'ensemble de son œuvre. Dans *Des Arbres à abattre. Une irritation* [1984]¹⁷⁴, par exemple, Joana, ancienne amie du narrateur, met fin à ses jours de la même manière. Il y a beaucoup de suicidés et, surtout, d'amis suicidés chez Bernhard, Paul Wittgenstein, le meilleur ami du narrateur du *Neveu de Wittgenstein. Une amitié* [1982]¹⁷⁵ se tire, pour sa part, une balle dans la tête, tandis que la Persane, amie jamais nommée du narrateur de *Oui* [1978]¹⁷⁶, se jette devant un camion.

La présence d'une femme irritante est aussi un trait commun de ses récits. La sœur de Roithamer, la sœur de Wertheimer, la sœur de Rudolf dans *Béton* et la femme de Konrad dans *La Plâtrière* semblent toutes être un obstacle à l'écriture du manuscrit. Dans *La Plâtrière*, Konrad s'installe en retrait du monde avec sa femme dans une Plâtrière — une

¹⁷³ « Mon travail sur Mendelssohn Bartholdy est littéraire, me suis-je dit, pas musical, alors qu'il est pourtant musical de bout en bout ». Thomas Bernhard, *Béton*, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 2004, p. 153.

¹⁷⁴ Thomas Bernhard, *Des Arbres à abattre. Une irritation*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 2002, 232 p.

¹⁷⁵ Thomas Bernhard, *Le Neveu de Wittgenstein. Une amitié*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 2004, 133 p.

¹⁷⁶ Thomas Bernhard, *Oui*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1997, 168 p.

ancienne usine de chaux transformée en résidence — pour écrire enfin sa grande étude sur l'ouïe. Il travaille sur cet essai depuis vingt ans, mais n'est jamais parvenu à écrire la première ligne. La moindre perturbation le dérange. Il ira jusqu'à tuer sa femme paralytique pour pouvoir se livrer à son travail intellectuel.

À la suite du suicide de son meilleur ami — Roithamer, un éminent biologiste —, le narrateur de *Corrections* s'installe à Altensam. Le lieu étrange construit par son ami pour sa sœur est à la fois un édifice salvateur et une prison, comme l'est la Plâtrière pour Konrad. Le narrateur y emménage pour entreprendre la plus importante correction de sa vie. En tant qu'exécuteur testamentaire, il doit corriger les manuscrits illisibles de Roithamer. Il poursuit ce travail d'écriture impossible jusqu'à ce qu'il détruise le manuscrit. Le personnage principal de *Béton*, Rudolf, tente d'écrire depuis plusieurs années une étude sur Mendelssohn Bartholdy. La présence de sa sœur l'empêche de réaliser son entreprise. Alors qu'elle disparaît, il s'aperçoit qu'il n'est pas davantage en mesure d'écrire. Il quitte donc sa maison à la campagne pour entreprendre un voyage à Palma dans l'espoir d'avancer son manuscrit. Le narrateur du *Naufagé*, ancien pianiste talentueux, poursuit, surtout à la suite du suicide de son ami Wertheimer, la rédaction d'une étude sur Glenn Gould. Le narrateur, Wertheimer et Glenn Gould ont étudié la musique ensemble. Se sentant incapables d'être d'aussi grands pianistes que Gould, Wertheimer et le narrateur avaient quitté depuis longtemps le monde musical. Son essai ne lui semble, également, jamais assez bon. Il ne parvient pas à le terminer.

Pour ces quatre personnages, nombreuses sont les perturbations qui les empêchent d'achever leur manuscrit. Dans ces romans, en plus d'une femme et du suicide d'un ami, il y a souvent un lieu qui fait obstacle à la rédaction. Pour Konrad, la Plâtrière lui semble le seul endroit possible pour écrire, alors qu'il ne parvient jamais à le faire même installé là-bas. Altensam influence aussi négativement la réécriture entreprise par le narrateur de *Corrections*, mais il ne pourrait pas concevoir de travailler les écrits de Roithamer ailleurs. La maison à la campagne de Rudolf, qui semble le lieu tout désigné pour l'écriture, n'est en réalité jamais adéquate. L'arrivée du narrateur du *Naufagé* à Madrid provoque un désir d'autodafé qui ne s'était jamais manifesté auparavant. Dans ces quatre romans, l'histoire de chaque œuvre se distingue par quelques nuances, mais grossièrement elle est presque identique. Cette

répétition des schémas narratifs n'est qu'une des répétitions centrales dans l'ensemble de l'œuvre de Bernhard. Une autre répétition importante se construit autour du sujet de l'énonciation. On assiste dans les romans de Bernhard à une réitération constante de la situation de l'énonciation : « je dis » dans « Watten. Papiers posthumes », « avait dit Konrad à Wieser » ou « avait dit Konrad à Fro », dans *la Plâtrière*, « écrivait Roithamer » dans *Corrections* ou « pensais-je » dans *Le Naufragé*. Ces répétitions sont si régulières dans ces oeuvres qu'elles donnent à croire que le narrateur cherche par là un moyen de s'accrocher au livre qui céderait sous son passage. Dans la représentation de l'autodafé, comme nous l'avons vu avec « Watten. Papiers posthumes », c'est la structure du livre qui est remise en question.

3.3 Entre la chaux et la cendre de *La Plâtrière*

Bien que son récit ressemble sous plusieurs aspects aux trois autres romans, *La Plâtrière* est l'oeuvre la plus distincte. L'histoire de Konrad est rapportée par deux témoins, Wieser et Fro. Il n'y a aucun chapitre dans le roman. Les deux témoignages sont alternés à peu près sans distinction. Le procédé complexe est établi dès l'incipit, dont la première phrase se constitue de trois sources différentes :

...quand il y a cinq ans et demi, Konrad acheta la Plâtrière, son premier acte fut de se procurer un piano qu'il fit installer dans sa chambre située au premier étage, dit-on à Laska — non par amour pour l'art (d'après Wieser, l'intendant du domaine de Mussner) mais pour calmer ses nerfs surmenés par un travail intellectuel de plusieurs décennies (d'après Fro, l'intendant du domaine de Trattner)¹⁷⁷.

L'incipit commence par des points de suspension, comme si le texte s'entamait par un récit déjà en cours ou déjà altéré¹⁷⁸. Aux témoignages des deux intendants se mêlent les rumeurs de différents villages autour de la Plâtrière, comme la rumeur de Laska rapportée dans l'incipit. Il existe dans le roman un narrateur extradiégétique qui organise tous les témoignages. En plus des rumeurs, il entremêle les commentaires des témoins aux paroles rapportées de Konrad, mentionnées souvent entre parenthèses, — « avait dit Konrad à Wieser » ou « avait dit Konrad à Fro ». Les deux témoignages se contredisent fréquemment.

¹⁷⁷ Thomas Bernhard, *La Plâtrière*, coll. « Du monde entier », Paris, Gallimard, 1974, p. 9.

¹⁷⁸ J'examinerai dans le prochain chapitre le roman de Philippe Sollers, *Nombres*, qui s'ouvre aussi sur des points de suspension.

Le lecteur se retrouve donc dans un roman où il est difficile de distinguer le vrai du faux, comme *Autodafé* de Canetti, et de saisir l'ironie présente au sein de la narration.

La scène rapportée du meurtre de la femme de Konrad est sujette à ces indéterminations. Si le jour exact du crime est accepté par tous les intervenants, le nombre de balles utilisées pour tuer la femme infirme divergent selon les sources citées par le narrateur. L'heure du crime change aussi d'après la source rapportée :

Konrad l'aurait abattue, dans la nuit du 24 au 25 décembre, de deux balles au crâne (selon Fro), de deux à la tempe (selon Wieser), et brusquement (selon Fro), au terme de l'enfer conjugal des Konrad (selon Wieser). [...] À Lanner, on dit que Konrad aurait tué sa femme de *deux* balles, à Stiegler d'*une seule*, à Gmachl de *trois* et à Laska de *plusieurs* balles. Jusqu'ici, sauf les autorités compétentes du tribunal, doit-on supposer, nul ne sait évidemment de combien de balles Konrad a tué son épouse...¹⁷⁹

Konrad n'a pas assommé sa femme à coup de hache, dit Höller, mais il l'a tuée d'une balle. [...] On présume que le crime fut commis à trois heures du matin. Il est également question d'autres heures. On va répétant, à Lanner, que Konrad aurait tué sa femme à *quatre* heures; à *une* heure, dit-on à Laska; à *cinq* heures, dit-on à Stiegler; à *deux heures du matin*, dit-on à Gmachl¹⁸⁰.

Ce déplacement régulier de l'autorité narrative entre plusieurs locuteurs distincts instaure dans le roman une instabilité particulière¹⁸¹. La scène représente pourtant le moment clé du récit puisque tout le roman s'organise, un peu à la manière d'un roman policier, autour de la résolution de ce meurtre. L'histoire de Konrad, ses déboires dans la rédaction de son traité sur l'ouïe, servent à faire connaître le personnage et à chercher une explication possible à ce meurtre.

À travers les propos rapportés de Fro et de Wieser, parfois même ceux de Höller, l'arrivée de Konrad à la Plâtrière est racontée. Il s'y est installé cinq ans avant le meurtre de Mme Konrad. Le déménagement dans ce lieu était organisé afin de lui permettre de se retirer de ce monde qui nuisait à la rédaction de son œuvre : « Konrad [...] voulait préserver la Plâtrière contre toute effraction, en particulier contre ce qu'on appelle les 'éléments

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 10-11.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸¹ Dans les trois autres romans, comme dans la majorité des œuvres de Bernhard, la narration est faite à la première personne du singulier.

étrangers...¹⁸² ». Il se serait retiré pour fuir les *éléments étrangers*. La situation narrative est ironique à cet égard puisque son histoire nous est rapportée par ces *éléments étrangers* qui, bien que tenus à l'écart de la vie de Konrad, semblent en savoir beaucoup sur les agissements et les pensées du solitaire. Sa femme est d'emblée décrite comme un boulet pour Konrad. En plus de le contraindre à s'occuper d'elle en raison de son handicap¹⁸³, tel que l'affirme Wieser, elle s'oppose à leur installation dans la Plâtrière et serait aussi contre son travail intellectuel, tel que le rapporte Fro : « À la fin, elle avait pris le pli, elle était braquée contre la Plâtrière, par habitude, contre lui, donc tout naturellement contre son travail, un essai sur l'Ouïe¹⁸⁴ ». Les *éléments étrangers* ne sont pas seulement des personnes. N'importe quel petit détail peut venir perturber le travail de Konrad. Les bruits extérieurs¹⁸⁵, une chambre sur cour¹⁸⁶, l'installation du téléphone¹⁸⁷ sont autant d'éléments qui peuvent réduire à néant ses efforts. Il l'a dit explicitement à Wieser : « Des centaines, des milliers de petites choses m'empêchent d'écrire l'Essai¹⁸⁸ ».

Cette obsession des personnages écrivains de Bernhard envers les *éléments étrangers* revient dans les trois autres romans et leur incursion est directement liée à la destruction des écrits. Konrad pose cette relation, selon les propos rapportés de Wieser :

Les gens (aurait dit Konrad à l'architecte, selon Wieser) ne cessent de frapper à la porte : tout en sachant qu'ils me dérangent. Ils m'arrêtent dans mon travail, ils détruisent dans tous les cas mon Essai, ils détruisent tout

¹⁸² *Ibid.*, p. 19. Pour certaines phrases, comme celles-ci, le narrateur ne précise pas la référence. On ne sait pas si l'information vient de Höller, de Wieser, de Fro ou du narrateur lui-même.

¹⁸³ « Ce fait, joint à la maladie maintenant incurable de sa femme, expliquait-il l'impuissance, grandissante pour lui, à fixer ses travaux par écrit? Dès la plus tendre enfance, tout aboutissait toujours pour lui à l'épuisement total (avait dit Konrad à Fro) : « tout se présentait également dans les conditions les moins favorables à la rédaction de l'Essai. Alors que j'ai toujours cru que la Plâtrière était bien faite pour cela. » *Ibid.*, p. 51-52.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸⁵ « Au moment où Konrad croyait pourvoir s'occuper de son essai sur l'Ouïe (disait-il à Wieser), il entendait chaque fois, subitement, Höller qui cassait du bois. Il se levait, allait à la fenêtre, ne voyait naturellement rien ; mais il l'entendait ». *Ibid.*, p. 54.

¹⁸⁶ « Quant à lui Konrad, habiter une chambre sur cour eût été désavantageux pour son Essai sur l'Ouïe ». *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁷ « L'installation du téléphone eût représenté à coup sûr la fin de son travail de recherche, et d'une manière générale, la fin, — il savait ce qu'il disait. 'Cela vous semblera peut-être invraisemblable, avait dit Konrad à Wieser, mais placé entre ma femme et mon Essai, je me décide naturellement pour mon Essai. » *Ibid.*, p. 41.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 54.

pour moi [...] Et c'est toujours pour les choses les plus absurdes qu'on me dérange dans mon travail, aurait dit Konrad, ce sont les choses les plus absurdes qui démolissent mon Essai¹⁸⁹.

Bien que les perturbations soient directement liées à la destruction du manuscrit, le rapport à ces éléments étrangers devient plus complexe dans *La Plâtrière*. En raison du sujet de son étude, les bruits sont aussi constructeurs que dévastateurs pour son travail. La dialectique de la création et de la destruction se joue ainsi de façon importante dans ce roman. Puisque Konrad travaille sur l'ouïe, les bruits l'aident autant qu'ils lui nuisent : « Tout ce qu'on entendait, tout ce qu'on n'entendait pas, aiguisait votre ouïe à la Plâtrière. Son travail de recherche, naturellement, en profitait¹⁹⁰ ». Le silence qui règne habituellement dans le lieu rend l'ouïe plus fine encore de sorte que les quelques bruits qui se manifestent dans l'ancienne usine de chaux l'aident à saisir le développement de son oreille.

L'avancée de son étude est la seule chose qui vaille pour Konrad. Il l'aurait dit à Wieser : « Dans mon cas, c'est pour mon traité que je suis prêt à tout commettre, à tout sacrifier¹⁹¹ ». Même s'il prétend accorder une grande valeur à son manuscrit, il ne cesse de remettre en question le livre, à la manière du narrateur de « Watten. Papiers posthumes », en tant que médium pour la transmission du savoir. Le papier ne semble adéquat que pour contenir des pensées grossières, dépourvues de nuances : « Alors que les cerveaux des hommes contiennent les choses les plus extraordinaires, ne figurent jamais sur le papier que les choses les plus lamentables, risibles, pitoyables¹⁹² ». Konrad s'en prend aussi au langage qui n'est pas non plus un véhicule approprié pour l'expression humaine : « Les mots étaient créés pour rabaisser la pensée¹⁹³ ». L'esthétique du roman cherche précisément à pallier à cet effet d'emprisonnement de la langue. L'ouverture de la narration à divers personnages qui rapportent des propos parfois contradictoires restitue le mouvement de la pensée. Le travail intellectuel se réalise complètement selon une dialectique de création et de destruction. Avant aboutir au livre brûlé, l'écriture contraint au sacrifice. Konrad l'aurait dit à Wieser, selon le narrateur : « la folie intellectuelle a ceci de particulier qu'on y accroche sa

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹² *Ibid.*, p. 72.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 124.

vie, il faut se consumer pour elle à l'exclusion du reste.¹⁹⁴ » Le terme « consumer » introduit l'idée du feu qui reviendra plus loin dans le roman. La création se réalise dans la destruction, par le feu. Konrad l'explique aussi à Fro : « Peut-être faut-il que mon essai s'effondre tout entier dans ma tête pour que je puisse tout d'un coup le récrire entièrement¹⁹⁵ ».

Avant que la scène d'autodafé du livre ne survienne dans le roman, un autre incendie obsède Konrad. Il apprend la nouvelle dans le journal. Le charcutier Hager, qui avait apporté une semaine avant l'événement des saucissons à la Plâtrière, est mort brûlé :

Deux jours plus tard, Konrad était de nouveau allé chez sa femme et lui avait dit qu'il venait de lire dans le journal que le boutiquier s'était arrosé d'essence, y avait mis le feu et avait été ainsi réduit en cendres; à quoi Mme Konrad aurait répondu : « Tiens, il s'est donc arrosé d'essence, le boutiquier? » ce qui de nouveau, comme Konrad l'avait dit à Fro, eût mérité une étude plus approfondie, non pas sur la mort du boutiquier mais sur la réaction de Mme Konrad à la nouvelle rapportée par Konrad. « Le boutiquier s'était arrosé d'essence, y avait mis le feu et avait été réduit en cendres » [...] « Le corps des sapeurs pompiers a éteint l'incendie en une demi-heure, aurait dit Konrad à sa femme, et on n'a pu retrouver du boutiquier que des cendres, les pompiers ont commis des dégâts dans la boutique ». À quoi Mme Konrad aurait répondu : « Les pompiers commettent toujours des dégâts dans les boutiques, ils font plus de mal que de bien¹⁹⁶ »

Le passage restitue efficacement l'obsession de Konrad pour le suicide du boutiquier. Alors que sa femme ne lui répond que « Tiens, il s'est donc arrosé d'essence, le boutiquier? », Konrad lui répète les éléments dans un même ordre : « Le boutiquier s'était arrosé d'essence, y avait mis le feu et avait été réduit en cendres ». La répétition instaure la fascination de Konrad. Les pompiers dont le rôle est d'éteindre le feu sont dépeints plus négativement que positivement, autant par Konrad que par sa femme¹⁹⁷.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 127.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 149-150.

¹⁹⁷ Lucien X. Polastron dans *Livres en feu* explique l'aspect dévastateur de l'eau dans les incendies de bibliothèque qui causent souvent bien plus de dommage aux livres que le feu. Le roman de Ray Bradbury est évidemment l'exemple littéraire par excellence d'un renversement du rôle des pompiers dans l'incendie. Dans l'univers de *Fahrenheit 451*, les pompiers doivent se charger de la destruction des livres.

Peu après la nouvelle de la mort du boutiquier, la scène d'autodafé apparaît dans le roman au sein d'un rêve, comme dans *La Mort de Virgile* et dans *Autodafé*. Konrad aurait raconté son rêve, autant à Fro qu'à Wieser, selon le narrateur. Ils s'entendent tous les deux sur la même version de l'histoire¹⁹⁸. Cet accord des deux principaux témoins instaure une concrétude à la scène qui devrait par sa nature onirique être plus imprécise que le reste du roman. Elle n'est d'ailleurs pas absurde comme les rêves d'autodafé de Kien dans le roman de Canetti. Elle est décrite avec précision par les témoins. Konrad aurait d'abord rêvé qu'il avait écrit d'un seul trait son essai sur l'ouïe. Après avoir accompli l'effort intellectuel intense nécessaire à la rédaction, il raconte que sa tête est tombée sur le manuscrit, épuisée. Dans cet état de fatigue, il a vu Mme Konrad entrer dans la pièce. Il s'opère alors un renversement des positions. L'infirme devient dépositaire d'une force surnaturelle :

Mme Konrad frappe une seconde fois, de son poing, la pile de feuilles, figurez-vous cela, cette femme, absolument épuisée par des dizaines d'années d'invalidité physique, martèle de toutes ses forces mon manuscrit et dit : « C'est du beau, l'avoir écrit tout simplement, derrière mon dos, d'un seul trait, d'un seul coup, avoir écrit ton Essai!¹⁹⁹ »

En plus de la disparition de sa limitation physique, elle semble tout à coup porter un intérêt au manuscrit de son mari. Elle ne lui reproche pas de l'avoir écrit, mais de lui avoir caché la rédaction. Après avoir asséné des coups de poing sur les papiers, elle lance le manuscrit au feu : « Et Mme Konrad de prendre aussitôt l'amas de papiers avec l'Essai et de le jeter au feu. Konrad veut bondir et l'en empêcher, mais il ne le peut. Impossible de bouger : 'Voilà l'Essai brûlé, tout ton Essai est brûlé !' dit Mme Konrad²⁰⁰ ». Konrad est frappé à la place de sa femme de paralysie. Il est physiquement incapable de s'emparer. Le renversement de Konrad et de sa femme donne à voir le mari comme le responsable de l'autodafé. La femme qui met au feu le manuscrit et qui possède ses attributs, c'est lui. Il porte à son manuscrit sa propre violence.

3.4 La correction infinie du manuscrit de Roithamer

¹⁹⁸ « Le récit que fait Wieser de ce rêve concorde entièrement avec celui de Fro ». *Ibid.*, p. 163.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 162.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 164.

L'autodafé ne constitue pas une scène clé du roman *Corrections*, comme il l'est dans *La Plâtrière*. La menace du feu possède un rôle secondaire dans l'histoire du narrateur. Le thème de la destruction représente toutefois le propos central du roman. David W. Price consacre une importante partie de son article, « Thoughts of Destruction and Annihilation in Thomas Bernhard » qui porte sur l'ensemble des œuvres de Bernhard, à l'étude de ce roman. À son avis, l'anéantissement est un principe esthétique à la base du travail littéraire de l'écrivain :

Unlike the realism of *Trümmerliteratur*, Bernhard's narratives elevated the idea of annihilation to a philosophical concept that thereby became the driving force in his narratives, works which not only sought to attack the society in which he lived, but also gave expression to a metaphysical and aesthetic worldview²⁰¹.

Il s'oppose en ce sens à la littérature des ruines (*Trümmerliteratur*), développé par le Groupe 47, au lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale, qui voulait soutenir la mémoire de l'événement par sa représentation dans la littérature. Comme chez Broch et Canetti, les romans de Bernhard s'inscrivent dans un univers où l'Histoire de l'Europe s'avère absente. Elle n'est cependant pas oubliée, puisqu'elle s'intègre à même la poétique de ces auteurs. La destruction est un moteur interne de l'esthétique de Bernhard et elle s'inscrit dans l'histoire intime de ses personnages. Comme pour Jérémie (voir Introduction) dans la Bible, la destruction des écrits de Roithamer avait pu assurer, selon le narrateur, la progression du texte : « il avait corrigé son étude, non, comme il l'avait cru, jusqu'à ce qu'elle eût été réduite à néant mais jusqu'à ce qu'une nouvelle étude eût pris naissance²⁰² ». Pour Roithamer, la destruction prend part à la création de son étude architecturale sur Altensam. Price étudie le vocabulaire utilisé par Bernhard pour aborder l'anéantissement. Il note à la fois le mélange de quatre verbes pour aborder la destruction et l'importance de ce champ lexical dans les romans :

To express the act of annihilation Bernhard uses four main verb forms repeatedly throughout his texts – *vernichten*, *zerstören*²⁰³, and occasionally *zugrunde gehen* and *zunichte machen* – often interchangeably translated as

²⁰¹ David W. Price, « Thoughts of Destruction and Annihilation in Thomas Bernhard », *Journal of English and Germanic Philology*, avril 2003, p. 188.

²⁰² Thomas Bernhard, *Corrections*, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 1978, p. 198.

²⁰³ Dans la traduction française de Albert Kohn, *vernichten* est généralement traduit en français par « réduire à néant » et *zerstören* par « détruire ».

“annihilate” or “destroy” and even as “shatter” or “wipe out”. For example, in *Korrektur*²⁰⁴ the word *vernichten* (in both verbal and substantive forms) appears on average about once every seven and a half pages, whereas in *Verstörung*²⁰⁵, forms on both *vernichten* and *zerstören* appear every six pages on average²⁰⁶.

Le mot *vernichten* apparaît régulièrement dans *Corrections*. Le narrateur n'associe pas seulement l'anéantissement au manuscrit de Roithamer. Dans le récit, tout est lié à la destruction.

Le narrateur, comme je l'ai déjà mentionné, s'installe à Altensam pour corriger le manuscrit. Le lieu a une importance capitale sur la suite du roman. La demeure appartenait au père de Roithamer qui la lui légua à sa mort, au lieu de la céder à son fils aîné, comme le veut la tradition. Puisque la haine de Roithamer, le second fils, pour Altensam était connue de tous, le narrateur suppose que le père de Roithamer voulait détruire son fils en lui laissant la responsabilité d'un lieu qu'il détestait : « son père avait eu uniquement l'intention d'anéantir Roithamer, en lui léguant Altensam à lui qui haïssait Altensam et non à ceux qui l'aimaient, et en même temps d'anéantir Altensam [...] »²⁰⁷. Les frères de Roithamer auraient aimé posséder la résidence à sa place. Selon le testament du père, Roithamer devait donner en argent les parts de ses frères et assurer la pérennité de la demeure familiale. Le narrateur prétend que le plan était plus pernicieux encore que la simple destruction de Roithamer. Le père voulait à son avis, par le testament, réduire à néant l'ensemble de sa famille :

en transmettant Altensam après ma mort à mon second fils, peut avoir pensé le vieil homme, j'anéantirai non seulement mon second fils, que toute ma vie j'ai eu l'intention d'anéantir, mais également j'anéantirai Altensam que j'ai effectivement eu l'intention d'anéantir et je détruirai en outre la vie de mes autres enfants; rien en effet ne s'accordait mieux avec le concept de cet homme que de détruire ses descendants et en même temps son origine²⁰⁸.

L'héritage dans *Corrections* ne constitue pas une transmission positive. La succession est piégée. À mesure que le roman progresse, l'histoire noire de la transmission d'Altensam se

²⁰⁴ *Korrektur* est le titre original de *Corrections*.

²⁰⁵ Le titre français de *Verstörung* est *Perturbation*.

²⁰⁶ David W. Price, *loc. cit.*, p. 189.

²⁰⁷ Thomas Bernhard, *Corrections*, *op. cit.*, p. 51.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 51-52.

joint à l'héritage du manuscrit de Roithamer au narrateur. En lui cédant le manuscrit, il lui offre son destin, inextricablement lié à l'anéantissement²⁰⁹.

La succession du manuscrit revêt elle aussi une importance capitale. À Altensam, Roithamer avait déjà craint pour la sécurité de ses livres et de son manuscrit. La présence de sa mère dans le lieu, avait-il écrit dans une note trouvée par le narrateur, menaçait le manuscrit : « je craignais constamment que ma mère, la native d'Eferding, ne se servît un jour de tous mes livres comme chauffage, qu'une fois, sous les yeux de tous, et cela veut dire sous les yeux de mon père, de mes frères et de ma sœur elle n'organisât un grand autodafé de mes écrits²¹⁰ ». L'autodafé que pourrait commettre la mère de Roithamer représenterait pour lui une perte vitale²¹¹. Même si les écrits ne seront jamais brûlés, il mettra lui-même fin à ses jours. Tout dans *Corrections* advient par la transmission. Le suicide de Roithamer s'inscrit aussi dans une filiation. Il survient après un autre suicide. Le narrateur le place en relation directe avec le suicide du maître d'école, aussi par pendaison : « Vraisemblablement, entre le suicide du maître qui remonte à si longtemps et le suicide de Roithamer, issu du suicide du maître il y a tant d'années, car pour Roithamer lui aussi, le suicide du maître a été, comme je le sais, un fait qui a décidé du cours de sa vie²¹² ». La présence du feu dans la scène racontée par le narrateur de la mort du maître d'école se révèle étonnante au premier abord, mais elle place le feu en relation directe avec le suicide. L'association est confirmée plus tard par le suicide de Roithamer. Le narrateur se rendait avec Höller mettre du bois dans le poêle pour alimenter le feu lorsqu'il a fait la macabre découverte : « je me vois encore me penchant pour remettre du bois, dis-je, et c'est alors que je fais la découverte car le maître s'était pendu au-dessus du poêle de faïence²¹³. » Le maître d'école s'est pendu au-dessus du feu sur un crochet qui servait à ranger une scie.

²⁰⁹ « On disait que Roithamer m'avait légué ses écrits. Tout donnait l'impression qu'il avait voulu m'anéantir ». *Ibid.*, p. 110.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 341.

²¹¹ « Tous les livres et les écrits qui étaient pour moi d'une utilité peu commune et qui vraisemblablement étaient vitaux [...] ». *Ibid.*, p. 341.

²¹² *Ibid.*, p. 165.

²¹³ *Ibid.*, p. 174.

Roithamer à son tour se pend à un arbre de la forêt où il a fait construire le Cône d'habitation pour sa sœur. Le narrateur raconte que c'est Höller, l'ami avec qui il a découvert le maître d'école, qui trouve le premier le cadavre : « Höller avait trouvé Roithamer dans la clairière et que de ses propres mains, il l'avait descendu de l'arbre en coupant la corde²¹⁴. » Par ce suicide, il s'inscrit dans une longue lignée de suicides familiaux²¹⁵. Pour le narrateur, le suicide de Roithamer prend part à la nation autrichienne. Il énonce que les Autrichiens sont un « peuple de suicidaires²¹⁶ ». L'omniprésence de la pensée suicidaire édifie paradoxalement le peuple :

Une particularité fondamentale de tous ces individus est de penser sans interruption au suicide et, qui plus est, le bonheur de pouvoir penser constamment, sans cesse et sans aucune cause d'irritation à la possibilité de se tuer à tout instant. C'est le fait que tous pensent toujours à se tuer sans pourtant le faire qui établit l'équilibre dans notre peuple, dis-je²¹⁷.

Le suicide dans *Corrections* s'inscrit au sein de la dialectique de la création et de la destruction qui soutient aussi le travail d'écriture de Roithamer et ensuite celui du narrateur. Le suicide est, comme chez Schopenhauer²¹⁸, une affirmation de la volonté. La pensée de la destruction est une affirmation qui, au lieu de tout réduire à néant, donne la possibilité de créer.

Dans la correction du manuscrit que le narrateur effectue à la suite de Roithamer, la dialectique de la création et de la destruction est le moteur qui permet l'édification du texte. Alors que le narrateur analyse le manuscrit de Roithamer, il remarque le mouvement en trois

²¹⁴ *Ibid.*, p. 143.

²¹⁵ « ces hommes se détruisent et s'anéantissent, se tuent, travaillent à leur ruine, s'éteignent, ainsi écrit Roithamer. Alors qu'ils se précipitent dans une faille de rocher ou du haut du parapet d'un pont ou bien ils se brûlent la cervelle comme mon oncle ou ils se pendent comme mon second oncle ou ils se jettent devant un train comme mon troisième oncle, ainsi écrit Roithamer ». *Ibid.*, p. 355.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 168.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 169.

²¹⁸ Bien que le lien ne soit pas posé explicitement entre la pensée sur le suicide du narrateur et celle de Schopenhauer, le nom du philosophe allemand revient à plusieurs reprises dans le roman. Le concept de « volonté » est utilisé par le narrateur de la même manière qu'il est développé dans les écrits de Schopenhauer. Dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, le suicide est « bien loin d'être une négation de la Volonté, le suicide est une marque de l'affirmation intense de la Volonté. Car la négation de la Volonté consiste non pas en ce qu'on a horreur des maux de la vie, mais en ce qu'on en déteste les jouissances ». Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, coll. « Quadrige », Paris, Puf, 2003, p. 499.

temps qui s'inscrit concrètement dans un passage écrit par Roithamer : « Celui qui dit autre chose commet un acte de violence criminelle : l'hypocrisie, acte de violence criminelle : l'hypocrisie souligné, le mot ordure humaine d'abord souligné, puis de nouveau biffé, puis de nouveau souligné d'une ligne pointillée²¹⁹ ». La correction s'effectue en trois temps. Roithamer inscrit le mot « ordure humaine » pour le biffer ensuite et le réinscrit un peu différemment. La création ne peut se fixer qu'après le passage à la destruction. Le narrateur l'énonce de façon plus programmatique en abordant la démarche globale d'écriture de Roithamer :

la destruction de son étude par sa main, par son intelligence pénétrante procédant avec elle de la façon la plus radicale n'équivalait-elle pas uniquement à la création d'une étude complètement nouvelle? il avait corrigé son étude, non, comme il l'avait cru, jusqu'à ce qu'elle eût été réduite à néant mais jusqu'à ce qu'une nouvelle étude eût pris naissance²²⁰.

Dans cette logique de l'anéantissement qui engendre paradoxalement le travail créateur, l'autodafé est la fin absolue. Le narrateur énonce que la correction de Roithamer²²¹ et ensuite sa correction altèrent inmanquablement le texte. Alors que la correction des écrits de Roithamer conduit le livre à la destruction, jusqu'à sa réduction à néant pour se constituer, l'autodafé se révèle pire encore que la réduction à néant :

il est établi qu'il a eu l'intention de brûler son étude après l'avoir réduite à néant car je possède un papier de sa main où il note qu'après avoir soumis cette étude à une correction totale et l'avoir réduite à néant en ayant renversé son esprit en son opposé il la brûlera. Mais il n'est plus allé jusqu'à la brûler, vraisemblablement elle avait brusquement cessé d'avoir pour lui une telle importance car on ne peut supposer qu'il ait à la dernière extrémité oublié son étude lorsqu'il s'est tué, *car à la dernière extrémité tout n'est pas tellement important*, comme il l'avait encore écrit sur une note et sur sa dernière note, *tout est pareil*²²².

Au lieu de brûler le manuscrit comme il avait projeté de le faire, il le transmet. Il rend le narrateur responsable de l'édification de son écrit. Il transmet par là au narrateur le destin de l'effacement et de la réduction à néant qui est associé à Roithamer. En corrigeant le manuscrit,

²¹⁹ *Ibid.*, p. 248.

²²⁰ *Ibid.*, p. 98.

²²¹ « il l'a de nouveau détruite en se mettant à la corriger et à la recorriger sans cesse et ici, dans la mansarde Höller, après la mort de sa sœur il l'a finalement et définitivement réduite à néant par ses corrections incessantes, comme il le croyait, il l'a corrigé à mort et par là réduite à néant ». *Ibid.*, p. 98.

²²² *Ibid.*, p. 98-99.

c'est à sa propre destruction que le narrateur se livre : « [...] je craignais d'être anéanti, ou tout au moins détruit par cette occupation ou tout au moins irrité à jamais par ce travail²²³ ». La haine de Roithamer pour les architectes passe par ce principe. Pour lui, « construire est au fond un processus mortel²²⁴. » *Corrections* ne raconte pas la mort de Roithamer. Il porte sur celle du narrateur. Plus le roman progresse, plus on assiste à la lente disparition du narrateur. L'exergue du roman est une citation de Roithamer²²⁵. La présence de ses écrits se multiplie au cours du texte jusqu'à ce que, dans les dernières deux cents pages, le narrateur disparaisse complètement. Le texte du roman accumule les citations du manuscrit de Roithamer, introduites souvent par la mention « écrivait ainsi Roithamer ».

3.5 La destruction entre la sœur et le feu

Comme Konrad et le narrateur de *Corrections*, Rudolf, dans *Béton*, entreprend un long travail d'écriture. Il veut rédiger un essai sur le compositeur allemand Mendelssohn Bartholdy. La solitude est placée d'emblée comme condition même de la rédaction :

J'avais entrepris de tout préparer en vue de mon projet, les livres, les écrits, les montagnes de notes et les papiers, de tout disposer sur mon bureau selon les lois précises qui avaient toujours été la condition préalable d'une mise au travail. Il nous faut être seul et abandonné de tous, si nous voulons aborder un travail de l'esprit!²²⁶

Sa solitude est cependant sans cesse perturbée par l'arrivée de sa sœur. Il la rend responsable de la destruction de son écrit. Comme Konrad dans *La Plâtrière*, qui disait que les *éléments étrangers* entraînaient la perte de l'écrit, la simple présence de la sœur de Rudolf engendre l'anéantissement de ses projets. Il n'a même pas encore commencé à écrire que, déjà, sa sœur se voit accorder la possibilité de détruire son entreprise : « Pendant deux heures j'ai réfléchi à la première phrase de mon travail sur Mendelssohn, en même temps que je prêtais l'oreille en me demandant si ma sœur n'était pas revenue pour réduire à néant mon travail sur Mendelssohn avant même que j'eusse commencé²²⁷ ». Ce texte n'est pas le premier à être altéré par la sœur de Rudolf. À son avis, elle a auparavant détruit son étude *Sur Schönberg* et

²²³ *Ibid.*, p. 181.

²²⁴ *Ibid.*, p. 244.

²²⁵ « Pour donner un appui stable à un corps, il est nécessaire que celui-ci ait au moins trois points d'assise qui ne soient pas en ligne droite ». *Ibid.*, p. 9.

²²⁶ Thomas Bernhard, *Béton*, op. cit., p. 10.

²²⁷ *Ibid.*, p. 11.

elle a causé la destruction du moindre projet qu'il avait tenté de mettre au monde : « Ma sœur, ainsi que tous ceux qui lui ressemblent, dont l'incompréhension me persécute nuit et jour, réduit à rien tous mes projets, elle m'a détruit *Jenufa*, *Moïse et Aaron*, mon étude *Sur Rubinstein*, mon travail sur *Les Six*, tout, absolument tout ce qui m'était sacré²²⁸ ». L'imputation de la faute à sa sœur conduit à une accusation générale de Rudolf à l'intérieur de laquelle quiconque ne croit pas à ses projets est responsable de leur ruine²²⁹. Même si elle n'a jamais vu, ni touché un manuscrit de Rudolf, elle est responsable des autodafés : « Combien d'études n'ai-je pas commencées, et ensuite brûlées, parce que ma sœur a débarqué. Jetées dans le poêle dès son arrivée²³⁰ ».

Rudolf raconte que le mari de sa sœur l'a quittée deux ans après le début de leur mariage. Après avoir relaté cette anecdote, il décrit sa sœur comme l'ultime destructrice. Elle est responsable de la fuite de son mari comme de la destruction de ses écrits. Ainsi, à son avis, tout « ce qu'elle touchait, elle le détruisait, et toute sa vie elle a essayé de [le] détruire²³¹ ». Dans la suite du roman, Rudolf décrit sa sœur comme une femme d'affaires talentueuse qui réussit en société. La situation se complexifie alors que le plus grand destructeur des deux devient le personnage principal, Rudolf, qui ne parvient pas écrire la moindre ligne depuis plusieurs années et qui brûle ses écrits s'il a le malheur d'arriver à rédiger quelques pages. Il l'énonce explicitement : « Pour ce qui est de notre mépris réciproque, il s'équilibre depuis des décennies. Ses affaires me dégoûtent, mon imagination la dégoûte, je méprise ses succès, elle méprise mon insuccès²³². » L'échec du mariage de sa sœur est aussi expliqué par sa volonté de ne pas avoir d'époux mais des amants : « *Moi, je suis faite pour avoir des amants, voilà ce que m'a dit ma sœur. Je n'ai jamais été faite pour le mariage*²³³ ». Les propos de Rudolf sur la destruction de son mariage sont nuancés par cet ajout. Même si elle n'est jamais

²²⁸ *Ibid.*, p. 14.

²²⁹ « Les gens sont là pour dépister l'esprit et l'anéantir, ils sentent qu'une tête est prête à un effort de l'esprit et ils débarquent afin d'étouffer dans l'œuf cet effort de l'esprit ». *Ibid.*, p. 14. Un passage quasiment identique revient dans *Le Naufragé* : « Ces professeurs de musique jouent et siègent partout et détruisent des milliers d'élèves musiciens comme s'ils s'étaient fixé pour mission d'étouffer dans l'œuf les talents exceptionnels des musiciens naissants ». Thomas Bernhard, *Le Naufragé*, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1986, p. 20.

²³⁰ *Ibid.*, p. 14.

²³¹ *Ibid.*, p. 16.

²³² *Ibid.*, p. 22.

²³³ *Ibid.*, p. 42.

directement responsable de la destruction des écrits de son frère, la sœur de Rudolf l'humilie publiquement et décrie en société le projet qu'elle considère ridicule de son essai sur Mendelssohn. Entre le frère et la sœur, il existe donc un jeu complexe de destruction de l'un et l'autre.

L'écriture dépend paradoxalement de cette destruction. Dans *Béton*, comme dans *Corrections*, la destruction est une part inhérente à la création. Lorsque la sœur de Rudolf cesse de rendre visite à son frère, ce dernier s'aperçoit qu'il n'est pas davantage en mesure d'écrire. Un matin, l'absence de sa sœur au petit-déjeuner le perturbe. Il ne peut travailler à son étude l'estomac vide, mais il ne peut manger sans qu'elle soit présente : « Si je n'avais pas supporté de petit-déjeuner chaque jour avec ma sœur, à présent je ne supportais pas de petit-déjeuner tout seul. Le petit-déjeuner avec ma sœur me dégoûtait tout autant que cela me dégoûtait à présent de petit-déjeuner tout seul²³⁴ ». Il s'aperçoit que la dynamique de destruction qui existe entre sa sœur et lui est vitale pour sa survie et pour l'élaboration de son travail intellectuel. L'autodafé dans *Béton* est un acte conscient, comme il l'était aussi dans *Corrections*. Il ne naît pas au sein d'un rêve ou d'un moment de folie. Rudolf brûle lui-même ses manuscrits, comme il brûle aussi ses vêtements pour se détacher du souvenir qu'ils contiennent :

C'est ainsi que je pourrais, comme toujours, à propos de tous les vêtements que je possède encore, car la plupart je les ai liquidés, donnés, brûlés, raconter une histoire, toujours une belle histoire, en fait. Des vêtements qui étaient liés à une expérience triste ou même atroce, je n'en ai aucun, je m'en suis séparé le plus vite possible car je ne supportais pas d'ouvrir l'armoire et, par exemple, qu'une écharpe, même coûteuse me rappelle une horreur²³⁵.

L'autodafé chez Bernhard est le lieu d'une violence intime de l'écrivain. Il tient d'une démarche intellectuelle et réaffirme le doute que les narrateurs et personnages écrivains possèdent envers le livre. Dans *Béton*, les différents univers de Bernhard se rejoignent. En une seule phrase, le narrateur révèle des liens avec des personnages d'autres romans : « Mais bien entendu, mon Paul Wittgenstein est mort dans sa folie et mon amie peintre Joana s'est

²³⁴ *Ibid.*, p. 19.

²³⁵ *Ibid.*, p. 98.

pendue²³⁶ ». Alors que le suicide de Paul Wittgenstein, le meilleur ami du narrateur du *Neveu de Wittgenstein*, ainsi que la mort par pendaison de l'amie du narrateur de *Des Arbres à abattre* apparaissent dans le roman, *Béton* est un point de jonction de l'œuvre de Bernhard. Il en va ainsi de la représentation de l'autodafé. Tous les livres brûlés de Bernhard se rejoignent en un seul dans *Béton*.

3.6 La dernière répétition du naufragé

Comme dans *Béton*, la musique est au cœur des préoccupations du narrateur du *Naufragé*. Ce dernier tente d'écrire depuis neuf ans un essai sur Glenn Gould qu'il a connu au Mozarteum. Gould, Wertheimer et le narrateur se sont liés les trois d'amitié pendant leurs études. La rencontre avec Gould fut dévastatrice autant pour Wertheimer que pour le narrateur. Alors qu'ils voulaient tous les deux être les meilleurs en tout²³⁷, Gould s'est révélé être un bien plus grand musicien encore. Wertheimer et le narrateur se sentant incapables d'arriver à la stature de Glenn, ils ont tous deux abandonné leur carrière de pianiste. Le narrateur quitte la musique avant Wertheimer. Il offre même son piano, un Steinway dispendieux, à une jeune fille qu'il connaît qui apprend le piano. Elle détruit l'objet prestigieux plus qu'elle ne l'utilise pour apprendre la musique. Cette destruction ne déçoit pas le narrateur. Au contraire, il l'espérait et en jouit : « La fille du maître d'école a massacré mon Steinway dans les plus brefs délais mais je n'en éprouvai aucune peine, au contraire, j'observai ce stupide saccage avec un plaisir pervers²³⁸. » Depuis leur départ du Mozarteum, le narrateur et Wertheimer sont enclins à l'autodestruction. Le narrateur admet avoir donné son piano pour le voir être détruit : « Mais c'est précisément ce phénomène de détérioration de mon Steinway bien-aimé que j'avais voulu²³⁹. » La mort de Gould entraîne le point tournant de la destruction qui était à l'œuvre chez Wertheimer. Après l'annonce de son décès, il met fin à ses jours.

²³⁶ Thomas Bernhard, *Béton*, op. cit., p. 78.

²³⁷ « Être le meilleur ou rien, telle avait été mon ambition, en toute circonstance ». Thomas Bernhard, *Le Naufragé*, op. cit., p. 98.

²³⁸ *Ibid.*, p. 12.

²³⁹ *Ibid.*, p. 14.

Une fusion s'opère entre les personnages de Roithamer mort pendu, dans *Corrections*, devant le cône d'habitation qu'il fait construire pour sa sœur, et Wertheimer, mort pendu devant la résidence de sa sœur. En plus de mourir de la même façon, ils se sont tous les deux livrés à des corrections destructrices de leur manuscrit. Ainsi, dans *Le Naufragé* :

[Wertheimer] a voulu publier un livre mais cela ne s'est pas fait parce qu'il a modifié sans cesse son manuscrit, l'a modifié encore et encore jusqu'à ce qu'il ne soit plus rien resté du manuscrit, la modification de son manuscrit n'équivalait à rien d'autre qu'à l'annulation pure et simple du manuscrit dont il n'est finalement resté que le titre, *Sombreur*²⁴⁰.

Même si le legs n'est pas aussi explicite que dans *Corrections*, la question de l'héritage est importante dans *Le Naufragé*. Après le décès de Wertheimer, le narrateur est le seul témoin de la relation qu'ils ont eue avec Gould. Il doit donc prendre à sa charge la responsabilité de restituer par écrit leur amitié pour le pianiste. Il ne retravaille pas le manuscrit de Wertheimer qui portait le titre *Sombreur*. Il est déjà détruit. Le narrateur compose entièrement son essai. Le roman ne précise pas si c'est par le feu que le manuscrit de Wertheimer a été détruit. Le narrateur énonce toutefois que son désir était de « *Ne pas laisser de traces*, encore une de ses formules²⁴¹. » Avec son suicide, la destruction de ses écrits s'imposait. Comme dans *Corrections*, c'est un destin de destructeur qui est transmis par Wertheimer au narrateur : « Nous exploitons ce qui nous a été légué pour détruire encore davantage l'auteur du legs, pour tuer encore davantage le mort, et pour peu qu'il ne nous ait pas légué de legs à détruire, nous en inventons un²⁴². » Le projet de l'essai *Sur Glenn Gould* du narrateur se constitue donc à partir de la destruction. Il songe même à jeter au feu ce livre qu'il ne parvient pas écrire : « J'avais invoqué mon travail *Sur Glenn Gould*, cet essai raté que je jetterai au feu, comme je le pensai maintenant, aussitôt arrivé à Madrid parce qu'il n'a pas la moindre valeur²⁴³. » L'idée de valeur introduite dans ce passage est très importante. Bien qu'il affirme que le manuscrit soit sans valeur, il travaille ce texte depuis neuf ans et lui accorde la plus haute importance. Comme les autres personnages écrivains de Bernhard, il faut nuancer leurs propos très critiques à l'égard de l'œuvre à laquelle ils consacrent tous leur vie. La

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 64.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 65.

²⁴² *Ibid.*, p. 65.

²⁴³ *Ibid.*, p. 66.

destruction doit s'effectuer sur un objet de valeur, sinon il ne s'agit pas d'une destruction. La destruction du Steinway, par exemple, repose sur la valeur du piano. La valeur est monétaire, mais elle est surtout symbolique, puisque le narrateur explique que son piano avait toujours été sa forteresse contre le monde et son arme pour se défendre de l'extérieur²⁴⁴. L'autodafé lui-même se constitue à partir de la valeur symbolique des objets brûlés. S'il est un « acte de foi », selon l'étymologie du mot, c'est dire que la chose détruite avait une importance au regard de la foi.

3.7 La rédaction du livre comme exercice de sainteté

La destruction du livre, ou le passage à la destruction pour édifier le livre, a tout à voir, chez Bernhard, avec la croyance. La destruction pour le narrateur du *Naufragé* prend part au processus de création de l'œuvre en cours : « La semaine prochaine, je serai de retour à Madrid, et la première chose que je ferai, ce sera de détruire mon écrit *Sur Glenn* pour en commencer un autre, pensais-je, plus concentré encore, plus authentique, pensai-je²⁴⁵ ». La répétition joue un rôle important dans l'ensemble de l'œuvre de Bernhard. Il s'agit autant d'une répétition formelle, des mots, des phrases ou des expressions qui se répètent au sein du texte, que d'une répétition entre les œuvres, de la figure du livre brûlé ou d'histoires similaires qui reviennent de roman en roman. La répétition expose le doute face à la pérennité du livre. En rapportant la même histoire, les mêmes thèmes, d'un livre à l'autre, c'est à la forme même du livre que Thomas Bernhard s'en prend. Cette incroyance est une violence envers soi qui fonde paradoxalement le livre. Il aurait été impossible d'examiner l'autodafé dans un seul écrit de Bernhard. Il ne s'édifie pleinement que dans la répétition.

L'incroyance se complexifie dans les romans de Bernhard puisqu'elle contient aussi une forte croyance. La répétition est marquée par l'ambivalence. Comme je l'ai évoqué en abordant la pensée de Derrida sur le livre (*voir* Introduction), le livre est nécessairement porté par des tensions opposées. Il est à la fois une totalité fermée et une œuvre ouverte. Nancy, dans *Le Commerce des pensées*, développe à son tour cette caractéristique paradoxale du

²⁴⁴ « Avec le Steinway, j'avais eu soudain la possibilité de me dresser contre eux ». *Ibid.*, p. 28.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 86.

livre qui n'est pas sans conséquence sur l'imaginaire. Le livre est un entre-deux²⁴⁶. De sa matérialité à sa lecture, les mouvements d'ouverture et de fermeture se confrontent :

La sainteté du livre, en général, consiste en ceci que le livre, en même temps, se pose et s'impose chaque fois comme une entité donnée, achevée, intégrale et non modifiable, tout en s'ouvrant libéralement à la lecture qui n'en finira pas de l'ouvrir plus largement ou plus profondément, de lui donner mille sens ou mille secrets, de la réécrire enfin de mille manières²⁴⁷.

La sainteté évoquée chez Nancy repose sur l'idée que la totalité rend le livre sacré, mais aussi que sa finitude et sa publication lui donnent une place dans le sillage des livres sacrés. Les cultures juives, chrétiennes et musulmanes se fondent sur un seul livre (*voir* Introduction). Chaque nouveau livre s'inscrit ainsi contre le livre sacré qui est normalement seul puisque « chaque livre nie que le livre saint soit unique, et chacun s'affirme au contraire comme un exercice de sainteté, si la sainteté consiste à s'abandonner à la chance insensée du sens²⁴⁸. » Il y a chez Bernhard à la fois une rupture radicale avec la sainteté du livre, telle que décrite par Nancy, et une acceptation totale de celle-ci. Les personnages de Bernhard placent toujours la littérature, l'art et le travail intellectuel — trois domaines étroitement liés dans ses romans — comme la tâche la plus importante pour l'esprit humain. Le livre est pourtant violenté par ses personnages qui remettent en doute le média pour contenir autant la littérature que la pensée. Dans le livre, la pensée doit nécessairement prendre corps. Il n'existe plus de distinction entre l'idée et le corps²⁴⁹. La figure du livre brûlé dégage dans les romans de Bernhard cet impossible positionnement quant à l'« exercice de sainteté » que doit être la création d'un nouveau livre. Les personnages portent cet idéal culturel. Ils sont conscients de la grandeur et de l'importance de la réalisation d'un livre. Cette conscience, au lieu de stimuler la rédaction de leurs ouvrages, la gêne.

²⁴⁶ « La véritable propriété du livre, sa *virtus operativa* ou sa *vis magica*, ou bien ce qu'il faudrait nommer sa *librarité*, ne se trouve pas ailleurs que dans le rapport qu'il organise et qu'il entretient entre son ouverture et sa fermeture. À la différence de la porte proverbiale, il ne faut pas qu'un livre soit ouvert ou fermé : il est toujours entre les deux, il passe toujours de l'un à l'autre état ». Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 13.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 30-31.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.

²⁴⁹ « Car il ne doit y avoir ici aucune séparation entre l'« idée » et le « corps », pas plus qu'entre une « idéalité » et une « matérialité ». L'idéalité du livre se trouve dans le corps de son volume : dans ce qui fait tenir ensemble des pages dont la succession et le nombre (quel qu'il soit) ne relèvent en rien d'un ordre de la mesure et de la quantité, mais forment au contraire le corps diversifié, articulé de cette unité de tournure que j'ai nommé idée ». *Ibid.*, p. 20.

À travers les multiples variations de Bernhard autour de la même histoire, la figure du livre brûlé se déploie comme un danger obsédant qui sert à l'édification même des romans. La répétition du récit d'un écrivain confronté à la difficulté d'écrire montre, comme chez Broch, la dialectique de la création et de la destruction à l'œuvre dans les textes. L'Histoire est complètement effacée, plus encore que dans le roman de Canetti où elle était plutôt détournée. L'autodafé chez Bernhard est intime. Il n'est pas un spectacle. Il ne peut être grandiose comme l'incendie de la bibliothèque de Kien l'est dans la finale d'*Autodafé*. L'écrivain est seul dépositaire de la violence faite à son livre. Il est donc aux prises avec les tensions intrinsèques au livre. Les mouvements d'ouverture et de fermeture du livre que j'ai relevés dans les romans de Bernhard feront aussi l'objet du roman *Nombres* de Sollers.

CHAPITRE IV

L'ALTÉRATION DU LIVRE DANS *NOMBRES* DE PHILIPPE SOLLERS

Le roman de Philippe Sollers *Nombres* ne met pas en scène d'autodafé comme *Autodafé* de Canetti. Il ne s'attarde pas non plus à la tentation de l'autodafé comme les romans de Bernhard et Broch. En se présentant comme un amas de signes et de lettres, *Nombres* paraît conduire l'esthétique littéraire vers une *forme brûlée*. *Nombres* est lui-même un livre brûlé. Contrairement aux autres œuvres étudiées précédemment, le roman de Sollers se construit à l'extérieur du récit et de la représentation. Le roman convie son lecteur au sein d'une série de signes, dont les relations semblent avoir été effacées. Évitant une structure narrative traditionnelle, *Nombres* est marqué par la discontinuité et par une opacité importante du texte. Les personnages, brièvement évoqués, ne se situent dans aucun décor et n'accomplissent aucune action précise. Même si le roman se construit sans images, *Nombres* est basé sur une mécanique propre au cinéma. La structure fragmentaire du roman — qui se constitue par un enchaînement de séquences numérotées — semble ainsi reprendre au sein de la littérature un travail de montage, proprement cinématographique.

4.1 Du *Parc* à *Nombres*

La formation d'images est un trait brisé du roman *Nombres*. Il constitue pourtant un aspect important du texte littéraire. Le formaliste russe, Viktor Chklovski voyait, par exemple, la « pensée par images » comme base du texte poétique. Bien que les images ne soient pas directement présentes dans le texte littéraire, la littérature peut les reproduire, sous forme d'images mentales, à l'aide de divers moyens, tels que la description ou les figures de style. La capacité du texte à permettre la représentation constitue aussi un élément essentiel de la littérature. Le roman *Nombres* résiste cependant à toutes les formes de représentation à l'aide d'images. De plus, l'absence de narration rend aussi la représentation impossible par le biais de signes ou de figures. Le texte se heurte ainsi à plusieurs dysfonctions au niveau de la représentation.

Afin de rendre compte de l'innovation formelle de *Nombres*, je le comparerai à un autre roman de Philippe Sollers, *Le Parc*, paru sept ans plus tôt. Les incipits des deux

romans témoignent de nombreuses différences au niveau du style. L'incipit du *Parc* est marqué par les images :

Le ciel, au dessus des longues avenues luisantes, est bleu sombre. Plus tard je sortirai, je marcherai la tête levée vers lui qui s'obscurcira peu à peu jusqu'à disparaître. Maintenant c'est la ville, sensible tout à coup, montante, pleine de bruits nouveaux et de nuit. Aller. Mais regarder encore la rue et ses arbres jaunis, et en face de l'immeuble aux colonnades, aux balcons demi-circulaires, aux toitures de zinc encore claires, aux pièces lumineuses traversées, lointaines, par des femmes dressant le couvert du dîner. Un salon, une salle à manger, une cuisine, une autre cuisine, un autre salon...²⁵⁰

Le texte présente, d'entrée de jeu, un décor et situe la narration au sein d'un paysage précis dont on connaît certains détails choisis par le narrateur. Cette manière de mettre en scène les événements, qu'on voit apparaître dès l'incipit, se retrouve à maintes reprises dans le roman. L'incipit de *Nombres* laisse aussi entrevoir, en quelques lignes à peine, le style de l'ensemble de l'oeuvre :

1. ...le papier brûlait, et il était question de toutes les choses dessinées et peintes projetées là de façon régulièrement déformée, tandis qu'une phrase parlait : « voici la face extérieure ». Devant le regard ou plutôt comme se retirant de lui : cette page ou surface de bois brunie s'enroulant consumée. Grand espace échappant déjà aux mesures. Grand objet plaqué et défait. Traits et couleurs se retrouvant dans la cendre, et il s'agissait d'un départ qui nous laissait sans passé, on aurait pu dire : sans corps, sans défense, brisés.²⁵¹

Contrairement aux premières phrases du *Parc*, l'incipit de *Nombres* évoque des images qu'il ne décrit jamais. Les points de suspension qui ouvrent le roman, après la numérotation, montrent que le texte porte la trace d'un fragment dont il manque le texte originel. Cette marque de l'absence, introduite par les points de suspension, est omniprésente dans la représentation du roman. Les signes et les images sont brisés. Tout au long du roman, les signifiants sont laissés sans signifiés et les images à peine évoquées — comme celle du livre brûlé, par exemple — ne parviennent jamais à se placer dans le texte de la même manière que le décor du *Parc* arrive à se situer en quelques lignes.

²⁵⁰ Philippe Sollers, *Le Parc*, Paris, Seuil, 1981, p. 11.

²⁵¹ Philippe Sollers, *Nombres*, Paris, Seuil, 1968, p. 11.

4.2 La structure de *Nombres*

Le roman de Sollers revêt ainsi une forme particulière. Avant d'aborder la figure du livre brûlé construit par *Nombres*, il importe d'explorer sa structure. Il se divise en cent sections numérotées. Chaque segment porte le numéro de son fragment précédé des chiffres 1, 2, 3 ou 4. Ainsi, le roman commence avec les sections « 1, 2, 3, 4 » auxquelles s'enchaînent les passages « 1.5, 2.6, 3.7, 4.8, 1.9, 2.10 » et ainsi de suite jusqu'aux derniers paragraphes « 1. 97, 2.98, 3.99, 4.100 »²⁵². Les séquences 1, 2 et 3 sont toujours écrites à l'imparfait et la séquence 4, pour sa part, au présent. Sur la quatrième de couverture de *Nombres*, le procédé formel est posé d'emblée : « Entre l'imparfait (séquences 1/2/3) et le présent (séquence 4) formant une matrice carrée²⁵³ engendrant la narration et sa réflexion, s'inscrit le travail qui détruit toute « vérité » spectaculaire ou imaginaire²⁵⁴ ». Le roman ne déroge presque jamais à ses contraintes. La numérotation reste toujours régulière.

Le roman se déploie selon certaines lois posées d'avance. La loi revient maintes fois dans le texte. Même dans les passages qui ne sont pas métafictionnels, la question de la loi se tisse dans le discours du narrateur afin de rappeler sa présence : « je ne pouvais pas aller jusqu'à me retourner sur moi-même, la case du jeu où je me trouvais m'imposait sa loi et la malchance d'être tombé dans ce piège²⁵⁵ ». Le récit est régi par la loi. L'intérêt de poser cette contrainte, comme toutes les contraintes, est d'arriver à un moment où il est impossible de ne pas la transgresser pour la suite du roman : « Le récit avait beau être interdit, il n'était donc pas impossible de se glisser sous cette interdiction — sous sa ligne — de suivre deux directions à la fois et de remonter plus léger le courant inverse²⁵⁶ ». Dans ce passage, le

²⁵² Philippe Forest décrit ainsi cette numérotation : « *Nombres* est composé de cent séquences relativement brèves. Celles-ci sont distribuées en vingt cinq groupes de quatre - comme si un cycle de quatre séquences se trouvait tout au long du roman, vingt-cinq fois répété. Pour mettre en évidence le mouvement perpétuel de rotation et de répétition que le roman s'inflige à lui-même ». Philippe Forest, *Philippe Sollers*, Paris, Seuil, 1992, p. 128.

²⁵³ Emma Kafalenos développe sa lecture de *Nombres* autour de cette matrice carrée dans Emma Kafalenos, « Philippe Sollers' *Nombres* Structure and Sources », *Contemporary Literature*, volume 19, numéro 3, 1978, pp. 320-355.

²⁵⁴ Philippe Sollers, *Nombres*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 58-59.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 51.

narrateur stipule d'emblée que même s'il ne doit pas faire du récit il peut s'inscrire en rupture de la loi entre les lignes du texte.

En plus de ces lois qui régissent la narration et le récit, les paragraphes commencent toujours de cinq manières différentes. Les vingt-cinq séquences qui correspondent aux séquences 4 s'amorcent par une parenthèse. Cette séquence écrite au présent est toujours une sortie hors du texte principal. Dans les autres séquences, quarante-neuf commencent par des points de suspension, dix-huit par une lettre minuscule, un par des guillemets et sept seulement par une lettre majuscule. Aucune séquence ne se termine par un point. Elles aboutissent toutes à un tiret qui ne vient pas clore la séquence et la termine plutôt en offrant la possibilité de rejoindre la prochaine séquence. Le texte de *Nombres* n'est pas comme les romans suivants de Sollers qui sont des explorations plus radicales encore de la ponctuation, tels que *H*²⁵⁷ [1973] et *Paradis*²⁵⁸ [1983]. Ces deux romans ne possèdent strictement aucune ponctuation du début à la fin. Les phrases dans son autre roman de 1983, *Femmes*, sont ponctuées de virgules et se terminent toutes par des points de suspension. Certaines même se ferment à la manière bien connue de Louis-Ferdinand Céline par un « !... ». Dans *Nombres*, par contre, l'intérieur des séquences est ponctué. Ce n'est qu'à la fin des paragraphes que le point s'absente. Dans *Lois*²⁵⁹ [1972], les paragraphes se terminent presque toujours par un trait d'union. Du tiret au trait d'union, l'effet n'est pas le même. Dans le cas de *Nombres*, c'est la phrase qui est coupée alors que dans *Lois*, c'est plutôt le mot qui s'ouvre²⁶⁰. Dans *Drame*, le roman qui précède chronologiquement *Nombres* et qui a introduit avant ce dernier le livre brûlé, les paragraphes sont ponctués selon les règles de la grammaire. C'est donc à partir de *Nombres* que Sollers se permet des irrégularités grammaticales. En plus de ces tirets, plusieurs paragraphes se terminent par des idéogrammes chinois non traduits. L'incursion de langues non traduites ne se limite pas au chinois. L'exergue du roman est en latin²⁶¹ alors que

²⁵⁷ Philippe Sollers, *H*, coll. « Tel quel », Paris, Seuil, 1973, 184 p.

²⁵⁸ Philippe Sollers, *Paradis*, coll. « Points », Paris, Seuil, 2001, 346 p.

²⁵⁹ Philippe Sollers, *Lois*, coll. « Tel quel », Paris, Seuil, 1972, 184 p.

²⁶⁰ Les deux romans entretiennent d'ailleurs des rapports étroits. Sur la quatrième de couverture de *Lois*, l'auteur écrit qu'il s'agit du « passage du carré (*Nombres*) au cube ». L'un est donc la suite logique de l'autre.

²⁶¹ Il s'agit d'un vers de Lucrèce *De Rerum Natura* : « Seminaque innumero numero summaque profunda ».

la dédicace²⁶² est en grec. Les idéogrammes ne sont d'ailleurs que quelques signes opaques de plus dans le roman. Dans le texte français lui-même, plusieurs mots font office de signes dont le référent se révèle absent.

La structure formelle du roman est elle-même directement interrogée et surtout détaillée par le texte. Quatre passages clés (4.8, 4.24, 4.48, 4.52) exposent d'ailleurs des graphiques qui illustrent le procédé stylistique de Sollers. Philippe Forest décrit dans son livre sur Sollers le procédé à la base de *Nombres*. Il relève à propos de ce système carré l'aspect métafictionnel de l'écriture sollersienne :

Quelle est la raison d'être de ce principe complexe d'organisation textuelle ? C'est ce qu'il nous faut découvrir en prenant appui sur le roman lui-même car celui-ci selon une technique qui commence à nous être familière, ne se contente pas d'avoir recours à un procédé [...] mais s'attache à désigner ouvertement le procédé dont il use pour signifier le mouvement de germination dont il est le lieu.²⁶³

L'excipit expose d'ailleurs clairement que le procédé à la base du roman est complet. L'équation finale donne la logique de la construction du texte : « $(1 + 2 + 3 + 4)^2 = 100$ ²⁶⁴ ». On se rappelle qu'il y a cent séquences au total dans le roman. Cette équation résume la forme entière du livre. Une autre équation avait été donnée plus tôt : « $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ ²⁶⁵ ». Dans son article « La dissémination », Jacques Derrida analyse *Nombres* mais aussi deux autres romans de Sollers : *Lois* et *Drame*. À propos du procédé équarri de *Nombres*, il discute de l'étrange mécanique introduite par la forme géométrique. Alors que l'esthétique du texte avec sa ponctuation agrammaticale ouvre le texte, le principe du carré à partir duquel il se fonde le ferme²⁶⁶. Le texte de *Nombres* est marqué par une forte autoréflexivité, à un point tel qu'il propose lui-même sa propre interprétation et force son lecteur à l'adopter. Joëlle Sandt entame son mémoire de maîtrise sur le texte sollersien par une remarque à cet effet : « L'écriture de Philippe Sollers suggère, dans les plis de sa production, qu'elle n'a pas

²⁶² Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 3.

²⁶³ Philippe Forest, *op. cit.*, p. 128.

²⁶⁴ Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 123.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁶⁶ « nos inscriptions surajoutées n'auront fait que re-marquer le passage dans sa propre insistance, répétant le carré par la fermeture de l'angle, desserrant fictivement la rigueur du texte par l'ouverture d'une autre surface de l'écriture à venir ». Jacques Derrida, « La dissémination » in *La Dissémination*, coll. « Points », Paris, Seuil, 2001 [1972], p. 358.

d'autre objet qu'elle-même²⁶⁷ ». Ce repliement sur soi impliqué par le motif carré joue avec la transparence et l'opacité du texte.

4.3 Les graphiques : le procédé équarri et la prise d'air

La structure du roman illustrée par des graphiques est donnée d'emblée au lecteur en plus d'être détaillée dans le texte. Dans le premier graphique de la séquence 4.8, la structure du roman se révèle de façon explicite en quelques traits seulement :

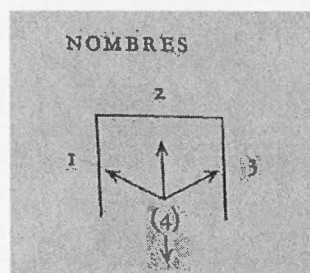


Figure 1 : Séquence 4.8

Les quatre différents types de séquences (1, 2, 3 et 4) sont représentés. Les trois premières séquences participent à un projet commun. Le trait montre que les trois s'enchaînent. La séquence 4 ne ferme pas le carré mais l'ouvre. Elle constitue une sortie hors du texte. Les parenthèses sur le 4 rappellent que ce texte s'inscrit toujours dans une temporalité disjointe de la diégèse. Le texte qui suit le graphique examine cette quatrième séquence qui « est en quelque sorte pratiquée dans l'air, [et] elle permet aux paroles de se faire entendre, aux corps de se laisser regarder, on l'oublie par conséquent aisément, et là est sans doute l'illusion ou l'erreur²⁶⁸ ». Cette séquence ouverte du carré est non seulement une sortie, mais aussi une prise d'air. Cette prise d'air rend possible l'existence du texte brûlé, constituée des séquences (1, 2 et 3).

²⁶⁷ Joëlle Sandt, *Une lecture du texte sollersien. Philippe Sollers ou le renversement des limites*, Montréal, Mémoire de maîtrise en études françaises, Université de Montréal, 1989, p. 1.

²⁶⁸ Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 22.

Le deuxième graphique du point 4.24 rend compte, quant à lui, de l'emboîtement des séquences. Il spatialise les séquences en les montrant comme quatre carrés liés par un centre vide.

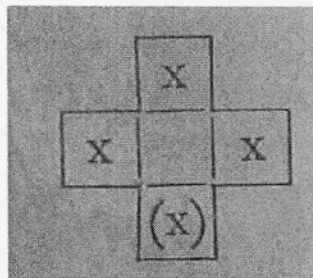


Figure 2 : Séquence 4.24

Dans le roman, le texte après le graphique insiste sur cette idée introduite par le dessin d'un territoire du texte. Il n'est pas seulement territoire, il se veut aussi labyrinthe : « Et pourtant, j'avance dans ce dédale de mots parcourus par un sang neuf, un tremblement, une pulsion dissociée, rageuse, et je tourne en me répétant, nous tournons en nous transformant, dans ce labyrinthe sans air et frayé dans l'air...²⁶⁹ ». L'idée de l'air est omniprésente dans la description des graphiques. Elle l'est d'autant plus que, dans ce deuxième graphique, l'air se révèle absent, la structure s'étant refermée, sauf en son centre.

Au point 4.48, l'ouverture du carré revient dans le graphique. Ce dernier illustre même la circularité de ce carré, pour ne pas dire la quadrature du cercle.

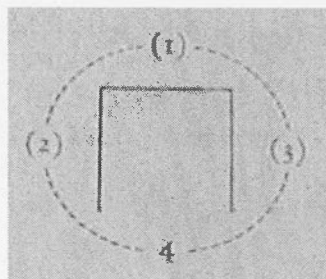


Figure 3 : Séquence 4.48

La présence du cercle introduit la répétition et la permutabilité des fragments qui sous-tendent la composition entière de l'oeuvre. La graphique procède aussi à un renversement

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 38.

puisque les séquences entre parenthèses deviennent les 1, 2, 3 et non plus la séquence 4. Ce renversement constitue une des manifestations de la logique tertiaire à l'origine du texte. Le roman entier se construit à partir d'un motif d'inscription, de destruction et de réinscription, sur lequel je reviendrai plus loin.

Le quatrième graphique au point 4.52 reprend la structure proposée par le premier graphique. Le cercle introduit au point 4.48 disparaît pour réintégrer la figure 1. Cette dernière décrit le parcours entre les fragments. La séquence revient entre parenthèses et se place encore dans l'ouverture, non plus dans un carré fermé comme le graphique de 4.24.

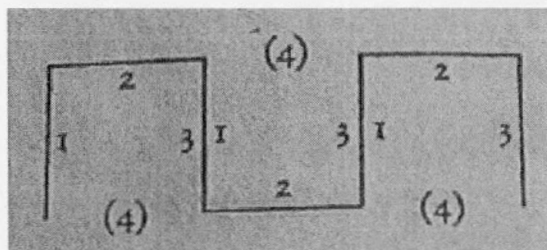


Figure 4 : Séquence 4.52

Les flèches qui se trouvent dans le premier graphique sont disparues et l'emboîtement des carrés introduit par le deuxième réapparaît. Ce dernier graphique constitue une synthèse des trois autres, mais aussi la structure finale de *Nombres*, telle qu'elle se réalise au cours de l'écriture. L'exposition du processus à la base du mécanisme est un élément important de la poétique sollersienne. Sandt le note, dans *Une lecture du texte sollersien. Philippe Sollers ou le renversement des limites*, « le tissu textuel sollersien n'est pas sans rappeler la toile de Pénélope, toujours détruite, toujours recommencée qui contient, dans la tension sans cesse renouvelée de ses fils maintes fois utilisés [...] ²⁷⁰ ». Ce procédé utilisé à travers les graphiques revient aussi de façon formelle dans le texte de Sollers.

Dans le premier et le dernier graphiques, une ouverture est pratiquée du côté de la quatrième séquence. Il s'agit de la *prise d'air* du roman. Dans *Nombres*, se développent deux paradigmes assez importants : celui du feu et celui de l'air. L'isotopie du feu n'est pas organisée selon une logique aussi précise que dans « Le chef d'oeuvre inconnu ». Dans ce

²⁷⁰ Joëlle Sandt, *op. cit.*, p. 2.

roman assez court, les mots « brûlé », « brûlant » ou « brûlure » reviennent vingt-sept fois, le mot « feu », quinze fois, les mots « consommation » ou « consumé », six fois, « cendres », deux fois et « incendie », une fois. Ces mots sont utilisés autant dans leur sens littéral (« le papier brûlé²⁷¹ » ou « un papier en train de brûler²⁷² » que dans leur sens figuré (« le soir brûlé²⁷³ », « espace brûlé et crevé²⁷⁴ » et « signes brûlants²⁷⁵ ». À cette isotopie du feu disséminée d'un bout à l'autre du roman, se joint une isotopie de l'air. La place de l'air est particulièrement importante. Il s'inscrit parfois dans le texte entouré de blanc. Dans le point 2.90, l'air apparaît trois fois accompagné de barres obliques : « / / Air / / ». Au mot « air » s'ajoutent aussi les espaces blancs. L'introduction de l'air produit d'ailleurs toujours un nouvel effet dans le texte. Dans ce passage 2.90, à l'arrivée de l'air succède une rupture avec une des lois du roman. L'air s'accompagne de l'incursion dans le texte d'un récit : « Air / / A cause d'une parole dite dans une autre langue, accentuée, répétée, chantée — et aussitôt oubliée —, je savais qu'un nouveau récit s'était déclenché... Combien de fois cela s'était-il passé? J'étais arrêté au bord de mon propre rythme / / Air / /²⁷⁶ ». Le verbe utilisé est révélateur de l'effet provoqué par l'incursion de l'air dans le texte. L'air est un « déclencheur » du roman. Dans le texte brûlé, l'air assure la propagation du feu.

4.4 Au sein des amas de signes brisés

La logique de *Nombres* est d'inscrire, de détruire et de réinvestir²⁷⁷. Toutes les figures évoquées sont aussitôt détruites avant d'être reprises plus loin. Les figures de la tête tranchée ou du livre brûlé, disséminées dans le texte, constituent deux des images majeures du roman. Elles sont toutefois constamment détruites et remises en question. Comme les figures, le récit à peine évoqué ne se déclenche jamais. Le roman ne connaît aucune mise en récit pour

²⁷¹ Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 27.

²⁷² *Ibid.*, p. 55.

²⁷³ *Ibid.*, p. 115.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 115.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 122.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 112.

²⁷⁷ « Étudiant en même temps le calcul du rendement pour ainsi dire stratégique, économie, dépense, couches de plus en plus détaillées, — comment inscrire, détruire et réinvestir; comment faire fonctionner à la fois la circularité en progrès et la mobilité de ce qui est risqué au-delà de toute pensée... » *Ibid.*, p. 113-114.

rétablir l'ordre de ses fragments disséminés. Le manque de liaison entre les signes les rend totalement opaques au regard du lecteur :

Je m'arrêtais, je laissais se développer ce qu'il faut appeler notre pensée parmi les éléments et leurs nombres, je laissais la machine contrôler et distribuer les nombres en train de compter et de s'effacer, ici, dans les colonnes physiques et atmosphériques — sa bouche s'ouvrant et se refermant, ses yeux s'emparant du feu qui invente les yeux à travers les yeux, son sexe commençant à la brûler, à la mouiller, à la faire trembler et moi de plus en plus ramassé à travers le calcul conduisant encore plus loin que le nombre dressé, que le liquide caché dans la retombée et l'inégalité de la destruction décidée, le texte restant et vibrant au-dessus de sa peau, ne couvrant la totalité de sa peau²⁷⁸.

Dans cet extrait, si le texte mentionne plusieurs signes (« la bouche s'ouvrant », « la bouche se refermant », « les yeux s'emparant du feu », etc.), il ne donne pas suffisamment d'informations pour les interpréter. On devine que l'extrait évoque un ébat amoureux dont on ne sait rien; on ne connaît ni les protagonistes, ni le décor, ni la durée. Le roman est fragmentaire de par sa structure. Même si la phrase est grammaticalement complète, elle se révèle pourtant être incomplète au regard de ses signes brisés.

Les signes brisés sont dispersés d'un bout à l'autre du roman. Ils se répètent, comme le montre le dernier graphique du point 4.52. La propagation de signes sans référents participe à la dialectique de destruction et de création qui constitue le principe de construction du texte. Un exemple très prégnant de ces mouvements de construction et de déconstruction est l'incipit du roman. Dans l'incipit, nous l'avons vu, le texte place ses premiers signes. Il s'agit d'un premier investissement de la figure du livre brûlé. Le début du roman décrit le papier jeté au feu et les changements que la flamme provoque sur lui. Il ne s'agit d'ailleurs peut-être pas d'un livre. Le roman évoque, en effet, des éléments « dessinés et peints » sans mentionner la présence d'un texte. Il pourrait décrire aussi bien une illustration dessinée et peinte que des lettres. Le papier est à la fois un « espace » et un « objet ».

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 106-107.

Deux reprises de l'incipit surviendront aux points « 4.12 » et « 1.97 ». Le passage n'est pas repris intégralement. Quelques changements s'inscrivent dans la citation. La répétition dans le texte sollersien est toujours altérée, comme nous l'avons vu avec les graphiques de *Nombres*. Le texte ne peut être repris sans heurts. La première répétition de cette phrase constitue une destruction des faits énoncés :

4. 12 (Comme si le papier brûlait; comme s'il était question de toutes les choses dessinées et peintes projetées là de façon régulièrement déformée... Devant le regard ou plutôt comme se retirant de lui : cette surface de bois brunie s'enroulant, consumée. Grand accord échappant déjà aux mesures. Grand volume plaqué et défait. Traits et couleurs se retrouvant dans la cendre, et s'il s'agit d'une profondeur qui vous laisse enfin sans passé, on pourrait dire : sans corps, sans défense, brisés) —²⁷⁹

L'introduction des « comme si » brise l'investissement de la figure établie dans le roman depuis l'incipit, introduisant la possibilité que le papier ne brûlait pas réellement. Le « comme si » instaure un doute quant à tout ce qui a été posé auparavant par le texte. On se perd dans cet amas de signes brisés. Rien n'est jamais clair. De plus, le papier n'est désormais plus décrit comme « espace » et « objet », mais comme « accord » et « volume ». Le choix de ces noms assez précis se révèle plus obscur lorsqu'ils sont mis en relation avec la scène. L'accord joue à la fois avec la relation entretenue par le livre et le feu ainsi qu'avec la référence musicale par le nom « mesure ». Le volume instaure quant à lui une relation plus directe au livre. Il est une réunion de cahiers, donc de fragments, comme *Nombres*. L'objet mentionné dans l'incipit allait aussi davantage vers le sens du livre. Toutefois, le volume constitue aussi une partie de l'espace. L'espace est un nom donné dans le premier investissement. Il est aussi polysémique. Il pourrait s'agir tout autant d'un lieu que d'un blanc entre les mots. Cette destruction de l'incipit survient d'ailleurs dans une des séquences 4. Nous l'avons vu plus tôt, la séquence 4 correspond toujours à un discours énoncé hors du texte, conjugué au présent et souvent métaphorique. La remise en question survient donc dans cet espace intermédiaire. La règle temporelle des séquences est toutefois aussi rompue. Même si le « il s'agissait d'un départ » se transforme bien en « il s'agit d'une profondeur », « le papier brûlait » reste conjugué à l'imparfait dans les deux séquences. La reprise provoque donc une rupture avec les règles mêmes à la base de la composition de ce roman.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 27. Je souligne.

Après cette introduction du doute, la deuxième reprise réinvestit la phrase initiale en réaffirmant que le papier brûle. L'emploi de « et ainsi » marque l'enchaînement qui doit s'opérer avec les paragraphes précédents qui arrivent plusieurs pages avant. Le passage débute directement sur cette liaison:

1. 97 ...et ainsi le papier brûlait, et il était question de toutes les choses dessinées et peintes projetées là de façon régulièrement déformée tandis qu'une phrase parlait : « voilà la face extérieure » / Devant le regard ou plutôt comme se retirant de lui : cette page ou surface de bois brunie s'enroulant consumée / Grand espace échappant déjà aux mesures / Grand objet plaqué et défait /²⁸⁰

La situation décrite au point 1, démentie au point 4.12, revient intégralement au point 1.97. Les « comme si » s'effacent de la surface du texte et les noms « espace » et « objet » réintègrent les phrases. Cette répétition marque bien le mouvement de construction et de destruction qui s'opère dans le texte de *Nombres*. Ce déplacement des signes de l'inscription, de la destruction à la réinscription, est primordial dans le roman au point où il marque tous les aspects du texte. Cette forme dialectique, qui reprend esthétiquement une structure hégélienne — thèse, antithèse et synthèse —, complexifie la relation étrange entretenue entre la création et la destruction dans l'autodafé²⁸¹.

À travers les exemples des graphiques et de la reprise de l'incipit, on voit ces mouvements d'inscription, de destruction et de réinscription à l'oeuvre dans le roman. Il ne s'agit pas d'une proposition esthétique isolée, ces mouvements sont présents dans l'ensemble du texte. Le parallèle entre la création et la destruction est placé parfois au sein d'une seule phrase:

La ville avait beau succéder à la ville et chacun se rendre incompréhensible pour celui qui venait après lui, je n'en restais pas moins respirant et vivant au

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 119. Je souligne.

²⁸¹ Il s'agit d'une application traditionnelle de la dialectique qui consiste à transformer un négatif en positif. Theodor W. Adorno l'aborde dans son essai consacré à Hegel où il développe le concept d'une dialectique négative qui sortirait de ces schémas standards : « La pensée dialectique veut, dès Platon, que par le moyen de la négation se produise un positif : plus tard la figure d'une négation de la négation désigna cela de façon frappante ». Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, coll. « Critique de la politique », Paris, Payot, p. 7.

bord de l'usure, je n'en étais pas moins compris dans le creux, exposé, enterré, brûlé mais aussi accouché, nourri et inscrit...²⁸²

Dans cette phrase, les verbes deviennent tous équivalents. Il y a bien un « mais » qui inscrit la présence d'une contradiction, ou à tout le moins d'une précision, sur les termes énoncés précédemment. Le « aussi » confirme toutefois l'équivalence. Les verbes se déploient au sein d'une logique en trois temps: « exposé » correspond à l'inscription, « enterré » et « brûlé » à la destruction et « accouché », « nourri » et « inscrit » à la réinscription. Dans ce passage, il ne s'agit pas de réflexions métatextuelles comme pour les graphiques, ni d'une allusion directe à la figure du livre brûlé comme dans la reprise des incipits, le rapport du narrateur à la ville se module selon la dialectique de la création et de la destruction.

4.5 Prolongation par pénétration du texte

L'autodafé n'est jamais pure destruction. La création constitue une part indissociable du livre brûlé dans *Nombres*. Pour Sandt, par exemple, la destruction participe d'un procédé qui permet sa saisie. Le texte doit être « ainsi fragmenté, brisé, mis en cendres pour que le sens en soit extirpé²⁸³ ». Il ne s'agit donc plus d'une autodestruction du texte comme dans *La Mort de Virgile* et dans les romans de Bernhard. *Nombres* appelle précisément son lecteur à la destruction. Sandt écrit, au sujet du lecteur de Sollers, qu'à lui « est laissé tout un travail, non pas d'achèvement de l'écriture mais de prolongation par pénétration²⁸⁴ ». Ces signes brisés laissent place à tout un travail de réécriture. Dans *Nombres*, tout est à faire. Il n'y a que la structure qui soit donnée. La structure, nous l'avons vu, est si omniprésente, qu'elle impose soit une fuite — c'est-à-dire une impossibilité à lire le roman²⁸⁵ —, soit une pénétration, comme le propose Sandt. Un passage du roman qui n'est pas métafictionnel s'applique toutefois très bien au phénomène de « prolongation par pénétration »:

²⁸² *Ibid.*, p. 70.

²⁸³ Joëlle Sandt, *op. cit.*, p. 8.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 106.

²⁸⁵ Des romans expérimentaux de Sollers, *Nombres* est un des plus illisibles. Même *Paradis*, qui ne contient aucune ponctuation, est plus lisible que *Nombres*, comme Barthes le souligne dans « Sollers écrivain »: « *Paradis* est lisible (et drôle, et percutant, et riche, et remuant des tas de choses dans toutes les directions — ce qui est le propre de la littérature), si vous rétablissez en vous-même, dans votre œil ou votre souffle, la ponctuation », tiré de la quatrième de couverture de *Paradis*. L'absence de représentation et de récit rend la lecture du roman plus laborieuse encore que l'absence de ponctuation.

il y avait ensuite un croisement, une bifurcation, et il fallait choisir entre deux routes, et l'épreuve était clairement indiquée par les inscriptions gravées au couteau sur les murs... Cependant, les phrases qui étaient tracées étaient à la fois faciles à comprendre et impossibles à lire, on pouvait savoir à l'avance ce qu'elles suggéraient mais il était interdit de vérifier²⁸⁶.

Comme dans les autres passages de *Nombres*, on ne sait jamais quel personnage est concerné par cette épreuve. Il n'y a qu'un « il » indéterminé. La référence à des « phrases tracées à la fois faciles à comprendre et impossibles à lire » s'apparente à la situation que connaît le lecteur dans *Nombres*.

Lorsque le roman paraît construire un récit, il se révèle toujours en train de décrire sa propre esthétique. Dans ce sens, Jacques Derrida écrit à propos de *Nombres* que « cette accumulation sera le seul moyen, non pas de présenter le texte qui, plus que tout autre, s'écrit et se lit, présente lui-même sa propre lecture, présente sa propre présentation²⁸⁷ ». C'est à partir de ce constat que Derrida développe l'idée que *Nombres* est un « théâtre ». Le graphique de la séquence 4.8, avec sa prise d'air, représente le texte comme un théâtre. Ce théâtre au lieu d'accueillir plus facilement le lecteur ou le spectateur dans le texte, le repousse plutôt hors de la frontière du roman alors qu'il doit être également à l'intérieur du texte:

Texte remarquable à ce que (ici exemplairement) jamais le lecteur ne pourra y choisir sa place, ni le spectateur. La place en tout cas est pour lui intenable en face du texte, hors du texte, en un lieu où il pourrait se passer d'avoir à écrire ce qui [est] à lire [...] Le récit s'adresse au corps du lecteur qui est mis par les choses de la scène, elle-même²⁸⁸.

Le lecteur, selon Derrida, est autant le spectateur que le metteur en scène de *Nombres*.

Comme le procédé équerri qui ferme le texte en l'ouvrant, l'importance de la métafiction dans *Nombres* oriente fortement toutes les interprétations du roman. Le quatrième de couverture proposait, avant Derrida, de lire *Nombres* comme un théâtre : « Un tel théâtre, sans scène ni salle, où les mots deviennent les acteurs et les spectateurs d'une nouvelle communauté de jeu ». Sans cesse intégré et ensuite exclu du texte, le lecteur n'a finalement

²⁸⁶ Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 33.

²⁸⁷ Jacques Derrida, *loc. cit.*, p. 356.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 352.

jamais de prise réelle sur ce qui a cours dans *Nombres*. Il s'agit bien davantage d'une illusion d'une « prolongation par pénétration » que d'une réelle ouverture vers le lecteur. À la dialectique de la création et de la destruction s'ajoute dans *Nombres*, la dialectique de l'ouverture et de la fermeture du roman. Cet étrange mouvement du texte à la fois ouvert et fermé vers le lecteur constitue un paradoxe inhérent à la métafiction, comme le souligne Linda Hutcheon dans *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*: « The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader »²⁸⁹. Même si l'absence de récit et l'aspect fragmentaire de *Nombres* pourraient laisser croire que l'œuvre est plus désorganisée que structurée, rien n'y est laissé au hasard dans le roman. La dialectique elle-même engendre l'autoréflexivité. Adorno, dans la *Dialectique négative*, développe cet aspect autoréflexif de la dialectique traditionnelle: « Bien que la dialectique pense l'absolu, celui-ci reste, comme étant ce qui médiatisé par elle, assujetti au penser conditionné²⁹⁰ ». Le mouvement de la création à la destruction engendre donc ce caractère métatextuel du roman. La destruction se développe toutefois dans un second niveau, que nous avons partiellement abordé qui se constitue à partir de la figure du livre brûlé.

4.6 Les images se donnent

Dans les œuvres de mon corpus, le livre brûlé relève d'une disjonction devant le réel. Les autodafés de *Nombres* se constituent cependant de manière consciente. L'autodafé est le moteur de l'ensemble du texte. La figure du livre brûlé entretient un rapport particulier avec la représentation, ce qui n'était pas le cas dans les autres romans évoqués. L'absence d'images dans le roman provient justement de la logique — à la base du roman — de la création et de la destruction. Toutes les images évoquées sont aussitôt détruites avant d'être reprises plus loin. La figure du livre brûlé, disséminée dans le texte, constitue une des deux images majeures du roman. J'aurais pu étudier aussi la figure de la tête tranchée qui sans être aussi importante que le livre brûlé connaît un déploiement similaire dans le texte. Elles sont toutefois constamment détruites et remises en question. Comme les images, le récit à peine

²⁸⁹ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York, University Paperbacks, 1984, p. 7.

²⁹⁰ Adorno, *op. cit.*, p. 489.

évoqué ne se déclenche jamais. Le roman ne connaît aucune mise en récit pour rétablir l'ordre de ses fragments disséminés. Il en va de même pour les images.

Certains fragments de récit se retrouvent toutefois dans le texte. Ces récits sont toujours altérés. Ils connaissent un morcellement qui les empêche de prendre réellement place dans le texte. Les images sont évoquées dans le roman de la même manière. Elles sont souvent niées alors même qu'elles s'inscrivent dans le texte. Dans ce passage, par exemple, le narrateur introduit un visage et un sexe. Le sexe aussitôt évoqué est immédiatement retiré du regard par le « caché » : « j'étais donc dans cette production organique, jeu et membre du jeu, et je pouvais dire qu'elle était avec moi sans arrêt, son visage, son sexe caché, réservé, nié...²⁹¹ ». Elles sont toujours trop fragmentaires pour établir une réelle représentation. Le visage dans ce passage est évoqué sans être nié, mais il n'est pas décrit. Le manque d'information sur cette image partielle n'en fait pas une image. Du visage, on ne connaît que sa présence et jamais la moindre caractéristique.

Derrière cette apparence de « sans images », c'est l'image elle-même qui se donne à voir. Dans *Image et Mémoire*, le philosophe italien Giorgio Agamben développe une définition qui inclut ce phénomène. Dans sa définition, qu'il énonce à partir des travaux sur l'image de Gilles Deleuze et de Walter Benjamin, Agamben affirme que « l'image exposée en tant que telle n'est plus image de rien, elle est elle-même sans image. La seule chose dont elle ne puisse faire image, c'est pour ainsi dire l'être image de l'image. Le signe peut tout signifier, sauf le fait qu'il est en train de signifier²⁹² ». Dans *Nombres*, il n'y a pas de représentation. L'image se donne elle-même à voir. Le texte présente directement l'image dans sa manière d'apparaître. La présence de l'image, en absence de représentation, entraîne paradoxalement la destruction de cette image puisqu'on ne la voit plus. Dans cette « dissémination sans images » qui est à la base de tout le roman, l'aspect « sans images » du roman n'est donc qu'une illusion. La transparence du mécanisme d'apparition des images engendre l'opacité des images elles-mêmes. De la même manière, l'autoréflexivité du texte et

²⁹¹ Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 53.

²⁹² Giorgio Agamben, « Le cinéma de Guy Debord », in *Image et Mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 75.

surtout l'exposition des procédés textuels mis en oeuvre par le roman altèrent l'ensemble des attributs de la textualité : la représentation, le récit, etc.

4.7 En retard sur le feu

Dans le roman de Sollers, le livre brûlé n'est pas un événement du récit. Le livre brûlé, c'est le livre que l'on tient entre les mains. Il se consume sans cesse. Avant de décrire davantage cette esthétique singulière de *Nombres*, il importe d'observer de quelle manière la figure du livre brûlé y est disséminée. L'autodafé dans *Nombres* ne relève pas d'une tentation comme dans les romans de Bernhard ou dans celui de Broch; il ne tient pas lieu d'une menace, comme chez Canetti. L'autodafé chez Sollers est un fait. Cette réalité du roman est d'ailleurs posée d'emblée dès l'incipit, comme nous l'avons vu. L'autodafé est un fait qui contamine l'ensemble du texte. Comme le paradigme du feu, les allusions au livre brûlé sont disséminées dans le texte. Les mots « brûlé » et « flammes » se répètent cependant dans le roman plus souvent au sens figuré qu'au sens littéral. Bien que le roman ne mentionne jamais directement le feu, diverses parties du livre sont aux prises avec lui. Dans un passage, il s'agit d'une feuille seulement qui brûle et non d'un livre entier : « Comme si, en même temps, le feu s'était propagé à la feuille que nous effleurions au passage, laissant là l'empreinte de notre visage, la trace de notre choix...²⁹³ ». La synecdoque, présente dès l'incipit, revient dans l'ensemble des représentations d'incendie :

il était donc possible à chaque fois de cadrer et d'observer verticalement l'ensemble en mouvement projeté et régulièrement déformée, et il était question de toutes les choses dessinées et peintes dégagées par le papier en train de brûler tandis qu'une phrase parlait : « voici la face extérieure²⁹⁴ ».

Avant d'être disséminé dans le roman, le livre lui-même est déjà réduit aux morceaux qui le composent. Il n'est jamais présenté comme une totalité. La figure du livre brûlé reprend directement la structure de *Nombres*. Elle est toujours fragmentaire.

Le livre brûlé se retrouve au sein d'un des rares passages descriptifs de *Nombres* dans une comparaison pour dépeindre le ciel de la ville. Il tient lieu de comparant. Le livre brûlé

²⁹³ Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 41.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 98.

permet donc, selon le principe de la comparaison, de souligner certaines caractéristiques du ciel :

J'attendais près de fissures de terrain friable près d'un instrument de musique rose et gris, et au loin, la ville s'était transformée en flammes pierreuses et les perspectives explosaient sans bruit, et le ciel était comme un papier en train de brûler et de retourner l'ensemble des choses dessinées et peintes²⁹⁵.

La comparaison entre le ciel et le papier brûlé est étonnante. Le texte ne révèle jamais ce qui permettrait de faire une analogie. On ne voit pas au regard ce qui autorise une telle comparaison. Le comparatif « comme » porte à lui seul le rapprochement entre les deux images. De même que l'étaient les signes brisés, les comparaisons se révèlent aussi incomplètes. L'image du livre brûlé contamine le texte parce que l'altération la constitue. L'altération à la base du livre brûlé lui permet de rompre avec la structure forte et déterminée du livre. Cette rupture initiale permet à la figure d'être disséminée. Sa dissémination dans l'ensemble du roman entraîne donc aussi une propagation de l'altération et ainsi de la destruction. Cet aspect du roman déjoue la logique même de la « dissémination », qui relève, par définition, toujours de l'origine.

Dans *Nombres*, la dissémination est en effet intimement liée à la figure du livre brûlé. La dissémination est la cendre du livre en train de brûler. Bien que l'article de Derrida à propos de Sollers s'intitule « La dissémination », le concept n'est pas forgé par le philosophe, il est énoncé directement dans le roman. Le mot apparaît à maintes reprises dans le texte. Les éléments textuels sont disséminés de la même manière que les objets dans ce passage : « Au milieu de la dissémination des appareils, des informations...²⁹⁶ » On le sait, le terme « disséminer » vient du mot latin *disseminare*, à l'intérieur duquel on retrouve *semen*, c'est-à-dire la semence. Ce sens est aussi très présent dans le roman. Le narrateur mentionne directement que le texte tient son origine du liquide séminal : « Ce texte était donc celui de mes couilles et je sentais le sperme et le sang venant et restant au fond [...] les conséquences seraient différentes de ce qui aurait lieu lorsque la semence toucherait terre...²⁹⁷ » Derrida, dans son analyse de *Nombres*, souligne cette présence de la dissémination en tant que sperme :

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 49.

« Un terme et un germe, un terme qui se dissémine, un germe qui porte en soi son terme. Se faisant fort de sa mort. Le sperme : ferme²⁹⁸ ». Ainsi, écrit-il, le sperme qui serait à l'origine du texte, selon le passage cité précédemment, ferme son interprétation. La semence dans *Nombres* est autant l'origine que la fin des choses. Le sperme engendre la même dialectique de l'ouverture et de la fermeture du texte que j'ai décrite précédemment au sujet de la structure carrée de *Nombres*.

Le livre représente la figure la plus apte à la dissémination. Elle demeure continuellement ouverte. Selon un autre passage du roman, la dissémination est ce qui brise le nombre : « Germe, semence en nombre innombrable et dont la somme touche la profondeur la profondeur où le mot « vous » et la pensée « vous » se fraye un passage à travers le hasard jusqu'à vous²⁹⁹ ». Puisque la dissémination rend incalculable, elle rejette la totalité à l'intérieur de laquelle les représentations précédentes du livre brûlé étaient contraintes. Toute l'esthétique romanesque de *Nombres* est en rupture avec la totalité. Le titre du roman lui-même se positionne comme un livre fondateur. Ce n'est pas pour rien que le roman emprunte le titre d'un livre de la Bible. Le rapport problématique au récit qui se joue autant chez Bernhard, que chez Broch et Canetti se radicalise dans le roman de Sollers. En se détachant du récit, la figure du livre brûlé de *Nombres* est aussi en rupture avec la totalité de l'Histoire occidentale, et ce, depuis ses origines les plus lointaines.

Une des rares allusions à la Bible, exception faite du titre, apparaît dans *Nombres* au point 3.43 dans un passage où le narrateur expose un procédé à la base du texte. Quelques lignes avant la référence biblique, le narrateur commet une remarque autoréflexive où il aborde un mécanisme qu'il aura lui-même conçu pour rompre la totalité :

Je devrais cependant inventer un dispositif déformant, constamment actif, pliant et dépliant les racines des moindres signes, les précipitant dans leur défaillance chaque fois à retourner, à forcer, et cet appareil était moi, c'est lui qui vient d'écrire cette phrase, c'est lui qui continue le parcours... J'étais donc chargé de me déplacer dans ma propre forme en sachant qu'elle finirait par me manquer et me désertier...³⁰⁰

²⁹⁸ Derrida, *loc. cit.*, p. 393.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 101.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

À partir de ce procédé, expliqué par le narrateur, le roman se veut à son tour fondateur. Il profite de son homonymie avec le livre de la Bible pour lui conférer une portée plus importante³⁰¹. À l'intérieur de cette même séquence, il n'est donc pas étonnant que la Bible apparaisse. Le narrateur mentionne l'existence d'un feu noir et d'un feu blanc. La référence se trouve dans les deux nouveaux types de feu qui émergent :

Rien ne pouvait résister à l'histoire ainsi déclenchée, et l'autre devenait ainsi un feu noir exerçant sa puissance sur un feu blanc, un feu visible sur un feu invisible, et les courbes et les points — voyelles, consonnes — figuraient la bouche de l'opération [...] Trajet du feu noir ou je me brûlais sur le feu blanc dont j'étais comme vous la distance et ou j'étais entraîné comme des millions d'entre vous, tué —³⁰²

Derrida souligne la relation étroite de ce passage avec la tradition juive. Le feu noir et le feu blanc évoqués par Sollers renvoient aux méthodes de l'interprétation juive. Par son absence de voyelles et de ponctuation, la particularité du texte hébraïque de la première *Tora* impose au lecteur une lecture-écriture du texte afin d'obtenir une saisie de l'écrit :

Toute une lecture du volume pourrait aussi circuler dans l'entretex-te ou le réseau paragrammatique qui éclaire et attise l'un par l'autre le feu de la consommation, du *Drame* aux *Nombres* (le « résumé brûlant » de la ville et du livre, « le papier brûlait », etc.) et les feux de la *Tora*, feu noir et feu blanc : le feu blanc, texte écrit en lettres encore invisibles, se donne à lire dans le feu noir de la *Tora* orale qui vient après coup y dessiner les consonnes et y ponctuer les voyelles³⁰³.

Pour comprendre le texte, le lecteur doit retrouver les lettres absentes et placer entre les lettres présentes des ruptures pour former les mots. La *Tora* trouée impose à son lecteur, d'une manière similaire aux textes de Sollers³⁰⁴, une participation créative à l'oeuvre. Cet investissement dans l'oeuvre est expliqué par les deux feux de la *Tora*, le blanc et le noir, qui ne détruisent pas le livre mais en assurent, au contraire, la lecture. La logique des feux noirs et des feux blancs ramène la dialectique de la création et de la destruction à la base de *Nombres*. À la base du roman, il y a donc, comme dans *La Mort de Virgile*, un livre originel. La figure du livre brûlé consacre la rupture avec une tradition antérieure, tout en reprenant

³⁰¹ On retrouve dans *Nombres* la même utilisation de l'histoire ou de la culture que nous avons vue dans *Autodafé*.

³⁰² *Ibid.*, p. 59.

³⁰³ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 117.

³⁰⁴ L'étude de Derrida porte sur deux romans de Philippe Sollers : *Nombres* et *Drame*.

par ailleurs certaines de ses caractéristiques, comme les feux noirs et les feux blancs de la *Tora*.

Le roman est l'instigateur de la rupture. Il constitue le fondement à la base d'un changement qui doit, selon *Nombres*, s'opérer dans la langue. Ainsi, le narrateur dit-il au point 1.13 que : « le récit avait commencé brusquement quand j'avais décidé de changer de langue dans la même langue, quand le premier noeud de résistance s'était imposé, quand les répétitions avaient envahi leurs traits...³⁰⁵ ». Après le livre qui représente un élément figé de la culture occidentale, *Nombres* s'en prend à la langue. Vers la fin de *Nombres*, le texte accuse la langue d'être en retard sur le feu et le changement : « Et pour cela, ici, parmi le calme provisoire qui nous tient dans le travail lent, parmi la réserve constituée par cette langue comme en retard sur le feu et le changement³⁰⁶ ». La structure surdéterminée du roman le transforme en mécanisme apte à s'adapter aux changements. Un mécanisme aussi doté d'une possibilité de renouvellement par le biais de l'ouverture à son lecteur. Le roman de Philippe Sollers convie son lecteur directement au sein de ce que pourrait être la langue si elle se présentait comme une textualité infinie. Le feu porte ce désir d'infinitude. La figure du phénix (voir Introduction) porte en elle la possibilité de l'infini. Le livre représente un objet à la fois ouvert et fermé (voir chap. 3). Cet aspect paradoxal lui accorde comme le phénix la potentialité de renaître. La forme brûlée de *Nombres* recherche l'idéal d'une œuvre littéraire entièrement ouverte. La représentation de l'autodafé dans la littérature porte ce rêve puisqu'elle juxtapose à la fois la croyance et l'incroyance envers les principes à la base des cultures d'un seul livre. Par son titre biblique, *Nombres* s'inscrit nécessairement comme un exercice de sainteté, tel que je l'ai montré dans les romans de Bernhard. Le roman de Sollers joue avec ce principe. En se détournant l'Histoire, comme dans *Autodafé*, il veut s'imposer en tant que livre unique.

³⁰⁵ Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 27.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 108.

CONCLUSION

La réalité historique de l'autodafé avec toutes les conséquences sociales, politiques et religieuses qu'il peut engendrer n'est pas nécessairement reprise dans la littérature. Si la question éthique, inévitablement au cœur de la destruction des livres par le feu, peut être soulevée en littérature, elle est déplacée ou carrément transgressée par les œuvres que j'ai étudiées. La littérature s'empare de la force du symbole que représente l'autodafé, comme nous l'avions abordé avec Polastron, pour explorer un imaginaire déjà présent et important autour du feu. Au cours de l'Histoire, des stratèges militaires ont visé plus particulièrement des bibliothèques pour détruire le moral des populations civiles ennemies. Les exemples de représentations d'autodafé en littérature que j'ai explorés se sont précisément emparés de la force de ce symbole pour construire une figure proprement littéraire autour du livre brûlé. Le feu constitue en lui seul une puissante image qui marque l'imaginaire. Les trois essais de Bachelard sur le feu portent sur cette impression forte que ce dernier produit sur l'esprit humain. Dans *Masse et puissance*, Canetti montre que le feu est aussi un moteur important pour attirer la foule. Le feu, même le plus destructeur et dévastateur, est une puissance sociale qui rassemble les individus en un seul lieu. La figure du livre brûlé joue d'une certaine manière un rôle rassembleur en littérature. Elle permet de diriger l'imaginaire. Le livre brûlé concentre le regard sur lui. Plusieurs représentations de bibliothèques ou de livres dans la littérature coïncident avec un imaginaire du livre détruit. Entre bibliothèque et bûcher, la frontière est mince. L'une est toujours à proximité de l'autre. Dans leur représentation, ils ne sont pas les deux opposés que Nancy pose dans le *Commerce des pensées*. La figure du livre brûlé, de la même manière, est toujours au plus près du livre. La destruction, au lieu d'effacer le livre, le révèle. Le livre détruit expose les constituants du livre.

Cette proximité entre la bibliothèque et le bûcher, entre le livre et le livre brûlé, permet de voir la dialectique de la création et de la destruction à l'œuvre dans la littérature. Comme l'ont montré Derrida et Nancy, le livre est à la fois clos et ouvert. Ces deux mouvements contraires, à l'origine du livre, engendrent aussi sa destruction. La nature du texte littéraire est forcément autodestructrice. La création dépend de la destruction. L'une ne peut se constituer sans l'autre. Le texte lui-même peut être phénix comme dans *Le Matou* et

Le Nom de la rose où la possibilité d'une renaissance du livre détruit est évoquée. L'autodafé est toutefois souvent produit pour éradiquer un mal comme nous l'avons vu dans la nouvelle de Lovecraft ou dans le film de Polanski. L'éradication de ce mal peut servir d'une part à consolider un mouvement étatique comme dans *Fahrenheit 451* ou à provoquer un retour vers des temps antérieurs comme dans *The Tempest* et *Le Petit Köchel*. Même si la représentation de l'autodafé dans la littérature peut vouloir reconstituer l'Histoire, comme chez Hugo et Baril, la figure du livre brûlé est régulièrement détournée des manifestations historiques de livres détruits. Dans les textes de Nothomb, Auster et Danielewski, l'autodafé engendré pour chauffer ou éclairer devient strictement utilitaire. Le livre brûlé peut aussi se poser comme esthétique. Le Chinois Li Zhi et l'hassidique Rabbi Nahman de Brastlav l'avaient utilisé en tant que figure pour diffuser un enseignement sur le livre et la connaissance. Dans la nouvelle de Borges et le poème de Char, le livre brûlé est étroitement lié à une recherche esthétique.

Dans les œuvres de mon corpus, toutes ces constances dans la représentation de l'autodafé sont évoquées. Les romans de Broch, Canetti, Bernhard et Sollers portent tous à leur manière une altération centrale qui va de pair avec la présence du livre brûlé. L'importance de la dialectique de la création et de la destruction dans ces œuvres permet de développer l'imaginaire de l'autodafé et, par extension, de la littérature elle-même. Dans le livre détruit, il est question de littérature. Mon corpus se compose d'œuvres où l'action de brûler le livre ne représente pas seulement un élément narratif du récit, mais un enjeu de la narration qui vise à provoquer une confusion entre la figure du livre brûlé et le risque d'incendie du livre que le lecteur tient entre ses mains. Chaque oeuvre du corpus permet de voir plus particulièrement l'altération d'un attribut de la textualité : l'altération de la figure historique dans *La Mort de Virgile*, l'altération de l'interprétation et de la narration dans *Autodafé*, l'altération du geste d'écrire dans les romans de Bernhard et l'altération du récit dans *Nombres*. Par la mise en scène de multiples formes d'altération des textes, la figure du livre brûlé révèle la nature autodestructrice intrinsèque à la textualité.

La Mort de Virgile prend le parti de développer le surgissement du fantasme d'autodafé chez le poète de l'Antiquité alors que sa mort devient imminente. Au moment où

Broch est prisonnier des nazis, il travaille sur ce manuscrit qui ne raconte pas l'autodafé des livres en Allemagne. Il replonge dans le temps pour mettre en scène un autodafé qui est convoité par l'écrivain lui-même. Par le personnage de Virgile, il octroie à l'écrivain le seul pouvoir de violence. Virgile n'est pas victime d'une violence extérieure. Il décide de brûler son manuscrit, mais il choisit plus tard dans le roman de ne pas accorder de concrétude à ce désir né dans le rêve. Il conserve donc son manuscrit. Plus encore qu'un thème, l'autodafé dans *La Mort de Virgile* se déploie comme une contamination. Le paradigme du feu devenu isotopie au sein du roman témoigne de la présence et de la menace de destruction du manuscrit. Le roman de Broch, par ses nombreuses citations de *L'Énéide* et des *Géorgiques*, est aussi en danger puisqu'il se constitue de plusieurs parties des œuvres à brûler. Cette menace qui plane aussi sur le roman de Broch témoigne de la présence de l'altération. Le texte s'édifie paradoxalement parce qu'il est menacé de destruction. Selon Haddad, dans *Les Biblioclastes*, l'autodafé est éminemment totalitaire. *La Mort de Virgile* ramène aussi la question de la totalité en la détournant. La totalité est celle des isotopies, celle du feu d'abord, puis celle de la lumière, qui englobent tous les éléments jusqu'à leurs contraires. La littérature, décrite par sa dissonance, est présentée, à la manière du feu et de la lumière, comme une autre totalité capable d'inclure son contraire.

Le thème principal d'*Autodafé* de Canetti n'est pas l'incendie, malgré son titre français, mais l'aveuglement. Le narrateur en apparence extradiégitique s'inscrit étrangement dans la diégèse pour insister sur la cécité qui affecte les relations entre les personnages. L'altération est prépondérante dans les relations entre Kien et sa femme, Thérèse. Toutes les interprétations que Kien fait à partir des paroles ou des gestes de sa femme se révèlent fausses et inversement. Thérèse, qui croit le connaître, ne comprend jamais son mari. L'un et l'autre s'emmêlent dans des quiproquos. C'est dans ce contexte d'incompréhension mutuelle que la menace d'autodafé survient. Kien, qui voue à sa bibliothèque un amour plus important qu'à sa femme, commence à rêver qu'un incendie décime ses livres. L'autodafé qu'il voit dans ses songes advient réellement puisqu'il commet l'impensable et allume lui-même l'incendie à la fin du roman. La somme des interprétations fautives engendre un délire qui pousse Kien à brûler sa bibliothèque. Avant de commettre cet acte irrémédiable, Kien, que le texte désigne comme un éminent sinologue, discute de la

question de l'autodafé. Il évoque notamment certains autodafés commis en Chine. Il aborde aussi plus tard, dans un autre discours plus incohérent, les autodafés de l'Antiquité. Même si le roman de Canetti paraît deux ans après les autodafés nazis, Kien ne fait jamais référence à cet événement. L'autodafé de sa bibliothèque se juxtapose à ceux de l'Antiquité comme s'il ne s'était rien passé entre les deux. L'Histoire dans *Autodafé* est complètement détournée afin de mettre de l'avant l'histoire intime de Kien et de lui accorder une grandeur. Comme dans *La Mort de Virgile*, l'autodafé constitue un acte singulier.

Alors qu'il survenait d'abord dans des rêves chez les personnages de Broch et de Canetti, l'autodafé devient dans les romans de Bernhard un fantasme rationnel, qui découle d'un raisonnement. Le désir des personnages écrivains de détruire leurs œuvres constitue l'aboutissement d'un processus intellectuel. Même si l'autodafé relève d'un échec de l'écrivain, cette défaite s'inscrit comme une étape essentielle de la rédaction qu'ils ne parviennent pas à surmonter. Les personnages écrivains se donnent des raisons pour justifier cette incapacité à écrire. Pour plusieurs personnages, la présence ou l'absence d'une femme de leur entourage les empêche d'écrire. Ils déplacent tous la responsabilité de l'échec de leur rédaction sur des éléments perturbateurs extérieurs. Les représentations de l'autodafé se construisent, chez Bernhard, à partir de leurs répétitions, comme dans le roman de Canetti. Dans *Autodafé*, il est cependant une menace, alors que dans *Le Naufragé*, *La Plâtrière*, *Corrections* et *Béton* l'autodafé est une tentation. La répétition de la tentation d'en finir avec le manuscrit surgit au sein d'un récit qui se répète lui-même. L'histoire dans les quatre romans est presque identique. Il n'y a pas que l'histoire qui revienne. Les marques d'énonciation sont aussi maintes fois reprises d'un roman à l'autre. Ce retour du même dans l'œuvre de Bernhard témoigne d'un doute quant au média qui supporte le texte. Les personnages remettent en question le choix du livre en tant que support idéal de la littérature. La répétition témoigne de cette incroyance devant le livre. Les personnages de Bernhard travaillent à la rédaction d'ouvrages sur l'architecture ou sur la musique. Les arts, comme la pensée, sont toujours idéalisés par ceux-ci. Le travail intellectuel représente le point culminant de la pensée sur l'art et la rédaction doit être en mesure d'en témoigner, bien que l'impossibilité d'y parvenir soit posée d'entrée de jeu. Le passage à l'écrit semble plutôt n'être jamais à la hauteur des attentes des personnages. La destruction des manuscrits est

donc envisagée par les écrivains. Même si le livre est mis en doute, cet idéal constitue toutefois une croyance face au livre. En plus de la tension entre l'ouverture et la fermeture du livre, la dialectique de la création et de la destruction dans les romans de Bernhard montre le mouvement qui existe entre l'incroyance et la croyance présent dans la rédaction d'un ouvrage.

Dans *Nombres* de Philippe Sollers, l'autodafé n'est pas représenté. Il n'y a pas de représentation dans le roman. Toutes les images sont altérées. Une structure carrée organise le texte qui se constitue d'un amas de signes incomplets. La dialectique de la destruction et de la création est à l'œuvre au sein du texte. Sa logique est d'inscrire, de détruire et de réinvestir. Ce processus esthétique en trois temps que l'on retrouve dans le roman, notamment par le biais de la répétition de l'incipit, est à la base du texte. Le livre brûlé apparaît dans le texte selon ce principe. La figure est d'abord posée, puis remise en question et réintégrée. Le procédé dialectique ne cache pas son mécanisme. L'exposition du mécanisme altère le récit. Dans *Nombres*, la présence imposante des procédés narratifs et de la métafiction rend le résultat de ce mécanisme complètement opaque. Le texte s'érige lui-même comme livre brûlé. Il s'entame sur des points de suspension qui le positionnent en tant qu'œuvre déjà en train de brûler. La « prise d'air », que nous avons observée dans le texte, offre l'ouverture qui rend possible le déploiement de ce livre en feu. Comme chez Bernhard, la question de l'ouverture et de la fermeture du livre est importante dans *Nombres*. En se donnant en tant que mécanisme ouvert, le roman de Sollers cherche à déjouer le retard que la langue a pris sur le feu. *Nombres* se donne comme une structure ouverte qui vise à dépasser la matérialité du livre. La figure du livre brûlé est un symbole assez puissant pour porter le projet ambitieux de Sollers de changer de langue dans la même langue. *Nombres* s'inscrit au cœur du doute que les personnages de Bernhard ont exprimé par rapport au livre. En se détachant du récit qui est normalement prépondérant dans le roman, *Nombres* cherche à s'inscrire en rupture avec le livre. Dans les autodafés historiques, les livres brûlés sont des livres jugés dangereux. Ils sont donc nécessairement des livres influents. Les flammes en détruisant les livres les consacrent comme œuvres d'une certaine importance. En se présentant comme un livre brûlé, *Nombres* aboutit à une ultime logique de consécration. Les flammes, au lieu de détruire le livre, le consacrent et le propulsent directement en rivalité avec les livres sacrés.

L'autodafé chez Broch, Canetti, Bernhard et Sollers est en rupture avec l'Histoire. Lowenthal stipule dans « Caliban's Legacy » que les représentations de l'autodafé dans la littérature sont toujours une manière d'aborder le massacre des hommes (*voir* Introduction). Il fait référence à une phrase célèbre de Henrich Heine extraite de sa pièce *Almanzor* : « Là où on brûle des livres, on finit par brûler des êtres humains. » Ce vers a été vu notamment comme une prédiction des conséquences des autodafés³⁰⁷. Dans mon corpus, cette association n'est plus du tout posée. *Autodafé* déjoue d'ailleurs la citation de Heine alors que Kien affirme que seul le massacre des livres lui importe (*voir* chap. 2). Il n'y a que dans les romans de Bernhard que la destruction des livres est liée à des morts humaines. À l'exception de *La Plâtrière*, où un mari tue sa femme, les morts humaines résultent d'une violence dirigée contre soi. Les suicidés se suppriment comme ils détruiraient un manuscrit. Ils se tuent pour les mêmes raisons que les narrateurs détruisent les livres. Dans mon corpus, l'autodafé relève strictement de l'intime et de la littérature. Pour reprendre la formule de Heine, dans les œuvres que nous avons examinées, là où il est question de livres brûlés, on finit toujours par parler de littérature. L'imaginaire du livre du livre brûlé soulève plusieurs aspects de la littérature. À partir des cendres, traces d'altération dans les textes, il est possible d'aborder plusieurs problématiques relatives à la narration, au récit, à l'interprétation, à la représentation et à l'écriture. Dans l'Histoire, les livres brûlés sont souvent des livres concurrents qu'on cherche à éliminer. Dans les œuvres de Broch, Canetti, Bernhard et Sollers, le livre à brûler est le livre de l'écrivain lui-même. L'imaginaire littéraire prend à sa charge un symbole pour le détourner complètement. Elle ne le vide pas de son sens, mais se sert plutôt de sa force symbolique pour soutenir d'une certaine manière la littérature. La bibliothèque côtoie le bûcher jusqu'à si confondre et la proximité entre les deux révèle le texte littéraire.

³⁰⁷ Lucien X. Polastron, *op. cit.*, p. 199.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus littéraire

Corpus principal

Bernhard, Thomas, *La Plâtrière*. Coll. « Du monde entier ». Paris: Gallimard, 1974, 224 p.

_____. *Corrections*. Coll. « L'imaginaire ». Paris: Gallimard, 1978, 409 p.

_____. *Le Naufragé*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1986, 188 p.

_____. *Amras et autres récits*. Coll « Du monde entier ». Paris : Gallimard, 1987, 436 p.

_____. *Je te salue Virgile*. Paris : Gallimard, 1988, 67 p.

_____. *Dans les hauteurs : tentative de sauvetage, non-sens*. Coll « Du monde entier ». Paris : Gallimard, 1991, 115 p.

_____. *Béton*. Coll « L'imaginaire ». Paris : Gallimard, 2004, 170 p.

Broch, Hermann, *La Mort de Virgile*. Coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 2004, 444 p.

_____. *Der Tod des Vergil*. Coll. « Allgemeine reihe ». München: Deutscher Taschenbuch, 1966, 475 p.

Canetti, Élias, *Autodafé*. Coll. « L'imaginaire ». Paris: Gallimard, 2001, 616 p.

_____. *Die Blendung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1986, 507 p.

Sollers, Philippe, *Nombres*. Coll.« Tel quel ». Paris: Seuil, 1968, 124 p.

Corpus secondaire

Oeuvres littéraires :

Auster, Paul, *In the Country of Last Things*. New York : Penguin, 1988, p. 116.

Balzac, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu et autres nouvelles*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 2003, p. 53

Bari, Hubert, *La Bibliothèque*. Paris : Nuée bleue, 1998, 190 p.

Beauchemin, Yves, *Le Matou*. Montréal : Québec-Amérique, 1981, 583 p.

Bernhard, Thomas, *Oui*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1997, 168 p.

_____. *Des Arbres à abattre. Une irritation*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 2002, 232 p.

_____. *Le Neveu de Wittgenstein. Une amitié*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 2004, 133 p.

Borges, Jorge Luis, « Le livre de sable », in *Le Livre de Sable*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 2003, 149 p.

Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*. New York : The Random House, 1993, 191 p.

Char, René, « La bibliothèque est en feu » dans *La parole en archipel*, coll. « Poésie », Paris, Gallimard, 1969, 218 p.

Cervantès, Miguel de, *Don Quichotte I*, traduction de César Oudin et Jean Cassou. Coll. « Folio Classique ». Paris : Gallimard, 1988, 635 p.

Chaurette, Normand, *Le Petit Köchel*. Coll. « Papiers ». Arles-Montréal : Actes Sud-Leméac, 2000, 51 p.

Danielewski, Mark Z., *House of Leaves*. New York : Pantheon Books, 2000, 709 p.

Eco, Umberto, *Le Nom de la rose*. Paris : Livre de poche, 1982, 535 p.

Guibert, Hervé, *Fou de Vincent*. Paris : Minuit, 1989, 85 p.

Hugo, Victor, *Quatre-vingt Treize*. Paris : Livre de poche, 2001, 575 p.

Lovecraft, H. P., « The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories » in *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*. New York : Penguin, 2001, 443 p.

Nothomb, Amélie, *Les combustibles*. Paris : Livre de poche, 1996, 88 p.

Shakespeare, William, *The tempest /La tempête*. Paris : GF, 1991, 282 p.

Sollers, Philippe, *H*. Coll. « Tel quel ». Paris : Seuil, 1973, 184 p.

_____. *Paradis*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 2001, 346 p.

_____. *Lois*. Coll. « Tel quel ». Paris : Seuil, 1972, 184 p.

Œuvres cinématographiques :

Truffaut, François. 1966. *Fahrenheit 451*. Film 35 mm, coul., 112 min. Angleterre.

Polanski, Roman. 1999. *The Ninth Gate*. Film 35 mm, coul., 133 min. Espagne, France et États-Unis.

b) Corpus théorique

Livres :

Adorno, Theodor W., *Dialectique négative*. Coll. « Petite bibliothèque Payot ». Paris : Payot, 2003, 534 p.

Agamben, Giorgio, « Le cinéma de Guy Debord », in *Image et Mémoire*. Paris : Hoëbeke, 1998, 94 p.

Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1975, 184 p.

_____. *Fragments d'une poétique du feu*. Paris : Presses Universitaires de France, 1988, 173 p.

_____. *La Flamme d'une chandelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996, 112 p.

Bataille, Georges. *La Littérature et le mal*. Paris : Gallimard, 1990, 201 p.

Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale », in *Communications 8. L'analyse structurale du récit*. Coll. « Essais ». Paris : Seuil, 1981, 179 p.

Bergson, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses universitaires de France, 1981, 157 p.

Bertrand, Pierre, *L'art et la vie*. Montréal : Liber, 2001, p. 72.

Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 2003, p. 160.

Canetti, Élias, *Masse et puissance*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 2004, p. 78.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Coll. « Critique », Paris, Minuit, 1967, p. 31.

_____. *L'Écriture et la différence*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 1979, 436 p.

_____. *La Dissémination*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 2001, 446 p.

Eco, Umberto, *Lector in fabula*. Coll. « Livre de poche ». Paris : Librairie générale française, 1989, 314 p.

Fontanille, Jacques, *Sémiotique du visible, des mondes de lumière*. Coll. « Formes sémiotiques ». Paris : Presses universitaires de France, 1995, 200 p.

Forest, Philippe, *Philippe Sollers*. Coll. « Les Contemporains ». Paris : Seuil, 1992, 343 p.

Haddad, Gérard, *Les Biblioclastes. Le Messie et l'autodafé*. Coll. « Figures ». Paris : Grasset, 1990, 233 p.

Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York : University Paperbacks, 1984, 168 p.

Lévesque, Claude. *L'Étrangeté du texte. Essais sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida*. Montréal : VLB éditeur, 1976, 243 p.

Nancy, Jean-Luc, *Sur le commerce des pensées : du livre et de la librairie*. Coll. « Écritures/Figures ». Paris : Galilée, 2005, 64 p.

Oehler, Dolf, *Le Spleen contre l'oubli*. Coll. « Critique de la politique ». Paris : Payot, 1996, 465 p.

Ouaknin, Marc-Alain. *Le Livre brûlé. Philosophie du Talmud*. Coll. « Sagesses ». Paris : Seuil, 1993, 446 p.

Polastron, Lucien X.. 2004. *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*. Paris : Denoël, 430 p.

Salmon, Christian. *Tombeau de la fiction*. Paris : Denoël, 1999, 201 p.

Sandt, Joëlle, *Une lecture du texte sollersien. Philippe Sollers ou le renversement des limites*. Montréal : Mémoire de maîtrise en études françaises, Université de Montréal, 1989, 113 p.

Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses universitaires de France, 2003, 1434 p.

Articles sur l'autodafé en littérature :

Champagne, Roland A. 1973. « Un déclenchement: The Revolutionary Implications of Philippe Sollers' *NOMBRES* for a Logocentric Western Culture », *SubStance : A Review of Theory and Literary Criticism*: autumn, p. 101-111.

Curtis, Simon. 1995. « The Bishop Who Burnt the Book ». *Thomas Hardy Journal*: october, p. 102-110.

Fabian, Bernhard. 2001. « The Book in the Totalitarian Context ». *Comparative Criticism*: Cambridge University Press, p. 21-36.

Kafalenos, Emma. 1978. « Philippe Sollers' *Nombres* Structure and Sources ». *Contemporary Literature*: volume 19, numéro 3, p. 320-355.

Lowenthal, Leo. 1988. « Caliban's Legacy ». *Book Research Quarterly*: volume 4, numéro 3, p. 74-83.

Miller, Leo. 1988. « The Burning of Milton's Books in 1660: Two Mysteries », *English Literary Renaissance*: volume 18, numéro 3, p. 424-437.

Moose, George L. 1984. « Bookburning and the Betray of German Intellectuals ». *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies*: numéro 31, hiver, p. 143-155.

Price, David W. 2003. « Thoughts of Destruction and Annihilation in Thomas Bernhard », *Journal of English and Germanic Philology*: april, p. 188-210.

Samoyault, Tiphaine. « Dans la bibliothèque en ruines », in *La Mémoire en ruines : le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*. Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 221-229.

Spencer, Susan. 1991. « The Post-Apocalyptic Library : Oral and Literate Culture in *Fahrenheit 451* and *A Canticle for Leibowitz* ». *Extrapolation: A Journal of Science-Fiction and Fantasy*: volume 32, numéro 4, hiver, p. 331-342.

Tanselle, Thomas G. 1993. « The Latest Forms of Book-Burning ». *Common Knowledge*: volume 2, numéro 3, p. 172-177.